

José Fola Igúrbide

REVOLUCIÓN DE LAS IDEAS...

TEORÍA
DEL ARTE

Editorial Cosmopolita

Bárcelona 181, Barcelona

TEORÍA DEL ARTE

REVOLUCIÓN DE LAS IDEAS EN EL ARTE, LA CIENCIA
Y LA FILOSOFÍA

LIBRO II

JOSÉ FOLA IGÚRBIDE

TEORÍA DEL ARTE



EDITORIAL COSMOPOLITA
BALMES, 156
BARCELONA

DERECHOS RESERVADOS

R. Pujol, impresor.—Tallers, 45.

CAPÍTULO PRIMERO

EL ARTE

I

¿Qué es el Arte? Para darle exacta definición necesitamos conocer, primero, sus raíces y fundamentos. Todo organismo, y una definición lo es de ideas, se compone de elementos orgánicos. El Arte es forma. Aquí ya tenemos un elemento; pero la forma puede o no ser artística. Puede ser fea, deforme,... hasta monstruosa. Hay que condicionarla. La forma tiene que hallarse bien proporcionada hasta hacerse bella en grado variable. El Arte, además, envuelve la idea de construcción. Hacer una cosa con arte es construir con arte: Así es que el Arte se halla también en la manera de construir. Si la construcción es desordenada no hay arte. Si lo es, ya lo hay en grado va-

riable. La ley empieza desde el punto en que impera el orden, y si el desarrollo se hace con sujeción a esta ley, se obtienen las formas más elevadas.

Hasta aquí ya podemos definir lo que es arte pero no lo que es el Arte. No es lo mismo, aunque lo parezca, preguntar ¿Qué es arte? que preguntar ¿Qué es el Arte? En el primer caso podemos decir con el conocimiento adquirido, que arte es el *modo de dar a una idea la forma material más adecuada y exquisita*; pero esta definición no conviene al segundo caso. Decir arte ya sabemos que significa, no sólo buen método en la manera de construir, pero método exquisito que se sale de la práctica ordinaria. Así y todo no llegamos a la verdadera definición de lo que es el Arte, bien que hayamos establecido sus fundamentos primarios. Hay que ennoblecerla en consonancia con la elevación del sujeto.

En el Arte va envuelta la idea de lo bello, de lo grande, de lo sublime. Hay que ingresar en la definición estos conceptos sin divorciarla, tampoco, de aquellos principios más sencillos que sirven de base para formar el conocimiento. Digamos que el Arte es *el ideal del Espíritu fielmente modulado en la Materia*. Esta es la definición. Claro es que no po-

demos aplicarla a la construcción de una máquina de relojería con la misma propiedad que aquella otra porque se ha elevado. Estos son los resultados que ofrece el desarrollo progresivo. Por los primeros términos pueden definirse y explicarse todos los demás, pero no hay cambio recíproco en este caso. En la definición elevada se hallan comprendidos todos los términos de la serie inferior y si la aplicamos a términos anteriores muy distantes, al punto observamos que discrepa mucho, haciéndose menor esta discrepancia cuando se trata de términos correlativos o casi correlativos. Por bien construida que se halle una obra ordinaria de trabajo manual, no podemos aceptarla como una producción bella del Espíritu, pero hay otras artes que sin llamarse bellas se aproximan mucho y éstas ya podemos definirlas de aquel modo.

Ahora conviene á nuestro propósito definir bien el concepto que tenemos de la Realidad. La ideación, fundamento de las obras bellas del Arte, es siempre real. Lo irreal es de todo punto inconcebible porque carece de existencia.

Por ejemplo. Yo concibo que hago un viaje. Que el tren me conduce al término de llegada en un segundo. Que después mi figura

se desvanece en el aire... Todo esto es real. Lo es con el carácter que tiene y en la esfera donde estas imágenes se construyen... Esto decimos; se construyen... El error parte de la mala apreciación que hemos formado de creer que sólo lo externo, o que se realiza en la Naturaleza y al alcance de nuestros sentidos, es real, y que sólo se hacen construcciones con elementos de pura materia. No. La construcción alcanza a todas las esferas y a todos los modos de ser de la Substancia, Materia, Naturaleza, Luz y Espíritu.

El relato más fabuloso que puede sugerir la fantasía, pintando escenas increíbles, no se sale un punto de la realidad. ¿Quién ha concebido aquellas escenas? ¿Un loco, un soñador? Está bien. Ya tienen sobrados títulos para acreditar su existencia. Se trata de una construcción de imágenes llevada a cabo en la esfera mental. Aquellas imágenes han vivido, conforme al género de vida que les corresponde en el Medio propicio. Constituyen una realidad incuestionable. ¿Qué puede objetárenos? Que la vida y la realidad de la Naturaleza son otras. Nadie lo niega. Tampoco es posible hacer una excursión al Medio espiritual sin salir de la Naturaleza. Cada fenómeno tiene que realizarse dentro del Medio de

Fuerza de la misma densidad. Se respira en la atmósfera; se ve en el Medio luminoso y se piensa en el Medio espiritual. Claro es que aquellas imágenes que forja la fantasía tienen realidad donde deben tenerla y no son de carne y hueso como otras existencias que viven y se agitan fuera de aquella esfera mental.

No es posible poner frontera alguna entre lo real y lo irreal, porque en tal caso podría ponerse un límite a la realidad. Ahora bien: todas las cosas acaban donde empiezan otras, ¿y qué son las cosas? Modos varios de ser de la Realidad. De modo que lo real gira, pasando de unas cosas a otras sin que nunca pueda encontrar límite alguno definitivo. Este es siempre variable.

Aún puede objetársenos que en el Infinito acaba todo. ¿Pero acaso el Infinito es irreal? ¿Con qué derecho hemos de suponerlo así? ¿Por qué no puede realizarse? Esto depende de la indeterminación de su modo de ser. Tendríamos que negar la existencia de los seres indeterminados, considerándolos fuera de toda realidad, lo cual es enteramente absurdo. Se puede negar la certeza de un hecho. Un sujeto nos habla de haber presenciado cosas que no han ocurrido en la forma en que

las relata. ¿Aquellas cosas que ha contado no son irreales? Tampoco. Son invenciones suyas. Ahora decimos nosotros. Es qué para inventar mentalmente aquellos hechos ¿no le fué preciso organizar ideas y construir imágenes y concordar escenas? Lo único que podemos decir es que aquella construcción no ha sido sugerida, como el interesado pretende, por hechos ocurridos en otra esfera de la vida. Lo que hay, solo, es que falta a la verdad.

Para obtener el conocimiento es necesario construir. Hay que organizar las ideas por medio de palabras o signos hablados o pensados. Hay que hablar interiormente sin que sea preciso mover la lengua. El caso es adaptar esta forma de concepción a su órgano respectivo. Del trabajo de la organización y por consiguiente del de construcción, no puede prescindirse. Así es que no podemos concebir nada que no sea algo, ni nada para cuya concepción no tengamos que realizar un trabajo positivo, tanto como pueda serlo, en su esfera, la labor que realiza el mecánico, empleando las fuerzas vivas y soportes de resistencia de que dispone en los talleres. En una palabra; la idea más pura y exquisita es siempre una construcción mental. No hay giro de imaginación sin trabajo de organización.

II

El concepto que tenemos de la realidad de las cosas, varía en consonancia con el modo de ser de las mismas, y gira y se invierte como la Substancia a la cual deben su origen. No siempre la Realidad tiene el mismo carácter ni es la misma siempre.

Hay realidad objetiva y realidad subjetiva. Así como la Fuerza gira hasta invertir sus centros de acción, también gira la Realidad y se invierte como aquélla. La infinitud es tan verdadera y necesaria como la finitud. No es posible concebir la una sin la otra. Lo que hay es que ambas se hallan en polos opuestos. La realidad objetiva se hace subjetiva a merced del giro. El movimiento de condensación de la Fuerza la va objetivando progresivamente. La Realidad en este caso se hace cada vez más ostensible. Por el contrario, con el movimiento de reversión de la Fuerza, ésta es cada vez menos densa, o más pura y exquisita. Entonces la Realidad es menos objetiva. Cuando gira la acción de la Fuerza, en el cerebro, la Realidad se hace subjetiva. Todos los giros y acciones que no pasan por los sentidos, se

revisten de otra naturaleza y tienen otro carácter, pero en el fondo la Realidad subsiste siempre, aunque cambiando de modo de ser, siguiendo las variantes que afectan a los elementos ocasionales. No hay fantasmas, ni ilusiones ópticas, ni representaciones vanas. Todo es según el giro de acción de la Substancia que unas veces afecta nuestros sentidos por la vía externa, y otras se deriva del Espíritu por la vía interna.

III

¿Cómo realiza el Hombre sus construcciones? La labor empieza por los elementos orgánicos. Estos son varios para dar variedad a los organismos. En la vida por involución nada hay que no sea orgánico. Nada hay constituido por una sola pieza. La serie se deriva de la infinitud. Toda determinación comprende siempre a varios términos de la serie, nunca a uno solo. Una obra es tanto más perfecta o artística cuanto más se somete a esta Ley de la infinitud que es la médula de la Evolución. Si las diferentes partes orgánicas concurren a la formación del organismo de un modo poco discontinuo, se suavizan los choques y apare-

ce el contraste productor de la armonía. La mejor cohesión en todo género de construcciones, obedece a esta misma causa.

Por los hechos anteriores, resulta, que el mejor procedimiento para llegar a la forma de construcción más exquisita, o sea para construir con arte, se funda en la mayor divisibilidad de las partes componentes. El operador, en este caso, puede realizar su obra adaptándola de mejor modo a la Ley del contraste que evita los choques causa de las deformidades. En las composiciones de imprenta tenemos un buen ejemplo. ¿Cuáles son, en este caso, los elementos orgánicos? Las letras o sean los tipos. No es posible hacerlos más divisibles. Confundidos y mezclados nada dicen. He aquí una imagen del «Caos». El primer trabajo consiste en unir las de cada tipo o letra, separándolas convenientemente en las cajas. Así es como empieza a imperar el orden. Ya podemos afirmar que este trabajo es artístico en grado demental. La organización se hace formando las sílabas y las palabras; luego las oraciones, después las páginas y por último el libro. Ya está realizada la labor. Este es el arte de imprimir.

El desarrollo por involución de toda obra tiene sus etapas. En la primera el operador

ordena en las cajas las letras de cada clase que hemos calificado de elementos orgánicos. Puede llegar, sin grandes facultades intelectuales, a la composición de las palabras. Esta es la segunda etapa; más para organizar las oraciones, por lo menos, tiene que saber gramática. He aquí la etapa tercera. Para hacer una página o concurso de oraciones necesita saber mucho más; cuarta etapa. Por último, la lectura de todo el libro indica las facultades intelectuales que tiene el Autor; quinta y última etapa.

Aquí suponemos que el cajista y el Autor son uno mismo; pero se separan en la práctica o pueden separarse. El Autor lleva su obra manuscrita y ésta es la que sirve de norma para llevar a cabo la impresión. Citamos este ejemplo con objeto de que se vea como la construcción de la obra de arte es paralela a la que Dios realiza empezando desde el Caos. (Véase nuestro primer libro. Origen del Mal.) Primero las moles erráticas de materia, chocan entre sí y se origina el Caos. Del mismo modo la materia que forma el cuerpo de los tipos de imprenta va al horno de fundición donde aparece revuelta y confundida. Del Caos salen los elementos orgánicos que constituyen los gérmenes de la vida más rudimentaria y del hor-

no salen los tipos de imprenta que son los primeros elementos de la composición. Allí se forman los grupos de células. Aquí se forman las palabras. Allí se constituyen los órganos, los sentidos, el corazón, las arterias... Aquí se forman las oraciones. Allí se forma la conciencia concurso de sentidos, aquí aparece la página compuesta de oraciones. Por último; allí la obra llega a la síntesis en la Razón humana. Aquí, termina en el libro, vinculándose las dos obras, porque el libro es también un organismo de la Razón. ¿Dónde se halla la esencial diferencia? En que en el primer caso la Razón se desarrolla por obra de Dios, y en el segundo en que el libro se debe a la Razón. Dios y el Hombre de común acuerdo; uno como Artista máximo; otro como artista mínimo. La Razón organizada invierte sus términos de acción y desarrollo y se hace organizadora.

IV

En lo material ocurre lo mismo en todas las obras de arte. Los elementos pictóricos primitivos se hallan en las subsistencias colorantes. La paleta es el Caos del pintor. De allí

salen las mezclas que procuran adquirir tonos medios para hacer posible la modulación de unos a otros colores, obedeciendo a la Ley que ya expusimos. El caso es, siempre, evitar los choques para llegar en lo posible a los contrastes. Una pincelada es una sílaba. Un escorzo una oración. Una figura una página y todo el cuadro un libro.

En el arte musical pueden establecerse las mismas analogías. ¿Qué es un sonido? Un elemento orgánico. ¿Y un acorde? Una palabra. ¿Y una frase musical? Una oración. ¿Y el desarrollo de una frase? Una página. ¿Y la partitura entera? Un libro.

En la escultura estas analogías toman un carácter muy significativo. El escultor, pequeño Dios, se sitúa frente a un bloque de mármol. De aquel bloque tiene que salir la maravilla que ha de ser asombro de las gentes al igual que del seno de la materia saca Dios al Hombre. En ambos casos se trata de obras que tienen gran semejanza aunque en lo fundamental no pueden colocarse al mismo nivel. ¿Qué hace el escultor? Emplea, al dar comienzo a su labor, los golpes más violentos. Se oye el ruido seco y árido que produce el martillo cayendo con fuerza sobre el mármol. Saltan los pedazos en formas desordenadas. Este es el

Caos. Así chocan entre sí y se golpean, mutuamente, los fragmentos igneos producidos por el tremendo choque de las moles de materia.

Aquella labor decrece en su violencia. El escultor señala, abruptamente, las formas que ha de tener la estatua. Lo mismo ocurre en el Planeta que va ofreciendo una periferia sólida llena de montañas y precipicios. Allí como aquí el orden se va imponiendo. La estatua, significada de aquella manera, viene a ser como el hombre monstruoso, mezcla confusa de ser vegetal y animal, pero el trabajo no cesa. Ya no se oye tan fuerte martilleo ni saltan en tropel los pedazos de mármol. Tampoco en el Planeta son tan frecuentes ni violentos los accidentes. Se ve que la mano del Artista va poniendo medida en sus acciones. Al cabo aparece la silueta borrosa que da idea de la futura imagen. Así asoma en el escenario, ya más estable de la Tierra, el Hombre primitivo. Por último, la forma de la estatua toma concreción como la toma el organismo humano, habiendo pasado, una y otra labor, por los términos seriales que constituyen las formas características del desarrollo desde unas a otras etapas. Del Caos saca Dios al Hombre y del Caos saca el Hombre a la estatua.

El hecho general es el siguiente. Todo organismo empieza a formarse siguiendo el trámite que Dios establece para que la vida pueda tomar desarrollo progresivo en el Planeta. El organismo sirve de pedestal o soporte de resistencia con objeto de que las funciones orgánicas puedan realizarse. Es decir que el cuerpo es el sustentáculo del espíritu. Sólo que Dios saca el cuerpo y el alma de las entrañas de la Materia y las construcciones del Hombre sólo alcanzan a formar el cuerpo. El alma de los seres estéticos no es obra del Artista.

Todo el arte del Hombre consiste en la creación de un *Módulo* material y artístico llámese libro, partitura, cuadro o estatua. Arte es construcción en forma adecuada según dijimos al dar comienzo a este capítulo. La forma más exquisita que se obtenga será siempre la más artística, desde el arte de imprimir hasta la creación estética más noble y elevada.

Es preciso que se deshagan los equívocos para que se comprenda bien la esplendorosa realidad que tiene el Arte. Todo el esfuerzo humano sólo alcanza a la construcción corporal de las imágenes que concibe. De manera que el cuerpo de la obra corresponde a

un medio y la forma a otro. Esta pertenece al Medio luminoso. Cuanto a la belleza de que parece hallarse el cuerpo revestido, corresponde a otro más interno. El cuerpo sin embargo, es el Módulo que relaciona á nuestra contemplación todos aquellos elementos estéticos. Mas adelante veremos ampliada y confirmada esta verdad magnífica que abre nuevos y amplísimos horizontes a las doctrinas estéticas, más, por lo pronto, no olvidemos que la imagen ideal más pura y exquisita es un ser organizado. ¿De dónde salen los elementos orgánicos constructivos? De la substancia orgánica cerebral. ¿Hay determinación? Luego hay organización. Toda determinación es siempre orgánica y se compone de elementos de resistencia.

CAPÍTULO II

EL ARTISTA

Hemos dicho que en todas las construcciones bien ordenadas hay arte, pero los constructores se dividen en tres categorías. Los constructores manuales llámanse artesanos. Tales son los obreros cuya inteligencia puede hallarse regida, por otra superior que le marca la dirección que debe seguir su trabajo. Esto no obstante, prescindiendo del objeto que la labor reviste y del carácter que toma en el conjunto, es necesario que la construcción, en lo que tiene de manuable, no desdiga del objeto que constituye el nervio principal de la obra. Aquí es donde se revelan las dotes que adornan al artesano. Este colabora al fin propuesto de un modo que decide, en parte, del mayor o menor éxito que se obtiene.

Claro es que en este caso no se trata de las llamadas Artes bellas. La construcción se refiere a menesteres de la vida en sus relaciones más ordinarias. Digamos que esta es la vida en primer grado a la manera conque clasificamos en tres grados la vida terrena, dividiéndola en vida Física, vida Vegetal y vida Animal. El pintor, por ejemplo, no realizaría con tanta facilidad su labor, si no contara con lienzos bien preparados, colores y pinceles ad-hoc; y en estos elementos de construcción, pueden observarse ya los primeros rudimientos artísticos. Siempre resulta que las existencias inferiores sirven de base a las superiores. La urdimbre es universal y se revela en todas las esferas altas y bajas.

Sigue después el artífice. Aquí tenemos el arte en segunda categoría. El constructor ya no es como el obrero manual que se hace sirvo de otra inteligencia. El artífice construye su obra que ya se compone de elementos más complejos y elevados, dotándola de ciertas condiciones que la revisten de mérito hasta ofrecer ventajas positivas en relación con las obras de la misma índole. Ciertos constructores de relojes y de instrumentos de música, se hacen famosos por esta causa como artífices notables, siendo preferidos sus productos por-

que cumplen mejor con su objeto. Los relojes por la exactitud conque miden el tiempo y los instrumentos por la buena calidad y exquisitez de los sonidos que emiten.

También hay mecánicos que son mejores artífices que otros, haciendo recomendables sus productos. La organización obtiene, en esta segunda categoría, desarrollos notables que la aproximan a los organismos superiores. Hay artífices que revelan un gran sentido estético en sus producciones.

La categoría más elevada corresponde a los artistas propiamente dichos. Estos son a la vez, por regla general, autores y constructores de sus obras. La elevación de su trabajo depende del objeto superior del mismo.

¿Cómo ha de ser la naturaleza del artista? Como las obras que produce. Si no se refleja en ellas su personalidad no cumple con su objeto. Para dar mejor idea de esta afirmación citaremos un ejemplo. Si pudiéramos descomponer el organismo de un artista en partes celulares y fuera posible que cada célula nos revelase su modo de ser, en todas ellas veríamos al propio artista. Unas en forma puramente instintiva; otras de un modo consciente y otras en forma elevadamente espiritual. Ninguna se saldría de la personalidad

formada en síntesis. El organismo tiene que ser, todo él, artista.

Esta predisposición orgánica es educable y acepta grados de superior desarrollo, como lo es también el propio organismo. Más todavía; no se desarrolla aquella aptitud como este no se eleve también paralelamente. Repetimos que no hay nada en los organismos que no sea orgánico. De modo que no es verdadero el común sentir que acepta predisposiciones artísticas que no son revelables por falta de organismo apropiado. No puede decirse. ¡Ah! si yo pudiese expresar las frases musicales que tengo en la mente, sería un Bethoven. No es así. Desde el momento en que un artista concibe ya construye. Si no puede construir una imagen con las fuerzas puras de que dispone en la esfera mental, tampoco puede concebirla. Los que aquello dicen no se dan cuenta del hecho que aducen. Les engaña la conciencia haciéndolos superticiosos de dotes que no poseen en realidad. Si las poseyeran podrían expresarlas, si no de un modo perfecto, dentro de la esfera del arte, de un modo que sería una revelación clara y evidente de aquella aptitud aunque fuera en germen.

Precisamente el ser o no artista, estriba en esa cualidad primaria que consiste en con-

cebir, o sea construir, las imágenes y darles persistencia en la mente para copiarlas ya en el lienzo, ya en el mármol, ya en el pentagrama, etc. ¿Quién da dirección a la mano que empuña el cincel? ¿Créese que puede hacerse una incisión en el mármol sin que esta incisión no sea dictada por el pensamiento que tiene puestos sus ojos en la imagen ya construída idealmente? ¿Cuándo vacila el artista quedando estático, por mucho tiempo, contemplando su obra sin atreverse a proseguir su trabajo? Cuando la imagen se borra o desvanece en su cerebro. Para continuar su labor necesita que aquella resurja o que se acentúen de un modo claro sus perfiles. Bien dijo Miguel Angel que se pinta en el cerebro. ¿No escribió Bethoven sus obras musicales de mayor mérito sin oírlas siquiera con los órganos de la sensibilidad, cuando éstos le faltaron? ¿Y cómo? Llevando a cabo la construcción, oyendo las frases y organizándolas en la esfera mental como si realmente las escuchara.

Todas las construcciones y más generalmente, todos los actos de la vida, tienen esa génesis constructiva. La labor empieza en forma de naturaleza ideal. El trabajo es interno. Luego no hay más que repetirlo en la Naturaleza y toma en ella cuerpo material.

Para eso está el organismo; para realizar la transmisión.

II

¿Por qué un hombre es artista y otro no? o bien ¿por qué es más que otro en un mismo género y se diferencia de un tercero en género distinto? Para abordar estas nuevas cuestiones debemos tomar por base la definición que hicimos del Arte. No podemos decir que el artista lo es por sus producciones bellas porque en tal caso habría que preguntar ¿cómo es que hay hombres que tienen bellas producciones y otros no? Y volveríamos al punto de partida.

Debemos empezar observando las causas que dan motivo a las obras de Arte. ¿De qué se trata? De que el artista haga modular a un cuerpo material, llámese cuadro, estatua, libro, etc., en la misma forma con que se ofrecen en su mente las imágenes. No es que la imagen ideal se salga del cerebro para revestir a la materia. Nada de eso. Es que la imagen es un módulo de acción y ejecución para que pueda producirse otro módulo semejante en la Naturaleza, o sea en un cuerpo de resistencia, al

objeto de que perdure en él, moduladamente, dicha imagen todo el tiempo que sea posible.

Es preciso que no perdamos nunca de vista que la fuerza espiritual sólo puede producirse y manifestarse en el medio espiritual y en el término correspondiente á la misma densidad habiendo fuerzas de naturaleza psíquica diferentes según el grado de su reversión o involución. Unas son más elevadas que otras por esta causa. De modo que no es que se saque la imagen de un Medio para llevarla a otro, porque esto no es posible, sino que se hace modular en el cuerpo material en la forma con que la vislumbra el Espíritu en el Medio de la misma naturaleza.

¿Cómo se realiza este prodigio? Por medio del organismo. Este es el que tiene que ponerse en comunicación con las dos imágenes, la original y la que se ofrece como cuerpo en la materia, porque si no hay comunicación tampoco hay revelación. Los nervios hacen oficio de cables transmisores. Por ellos se desliza la corriente productora. A esta diversidad de aptitudes orgánicas le damos el nombre de temperamento. Si un hombre no tiene viveza de nervios adecuada para que se produzca el fenómeno de la corriente. Si esta predisposición orgánica no tiene sus raíces en el cerebro

para que la construcción de la imagen se haga efectiva en la esfera mental... ese hombre no será nunca un elegido. Así es que un hombre, es o no artista, por el modo de ser del organismo o sea por el temperamento.

Dijimos (Libro I), que la vida animal es una concurrencia de vidas inferiores, la vegetal y la física. Así es que en todo hombre se halla contenido el animal y el vegetal. Lo mismo podemos decir del artista. En él se hallan concurridos el artífice y el artesano o digamos el obrero manual. Por la construcción más elevada que sirve de origen a la obra de arte; por la organización mental, el Hombre se eleva a la superior categoría. Este es el genio, el artista. Luego hay que contar con el organismo. Aquí tenemos en segunda categoría al artífice y por último, con los elementos que realizan externamente el trabajo material. Estos son los obreros o artesanos que constituyen la categoría inferior.

Orientados de este modo, ya podemos afirmar que el mejor artista será aquel que *vea* internamente con mayor intensidad. Ver en este caso es concebir (construir mentalmente). La intensidad, en la visión artística, es el elemento exponencial que marca el grado de la facultad generatriz. Los ojos del alma ya no

son como los que miran a las imágenes aportadas por los sentidos. Hay que mirar a la directa para ver estas otras imágenes que se forman con luz que viene del Infinito no con la luz que viene de la Naturaleza por el movimiento inverso.

Estas dos direcciones opuestas son fáciles de señalar. La estrella que hace llegar hasta nosotros la irradiación de su energía... El gusano que fosforea entre la hierba... La rosa, que nos envía su perfume... etc., van al Infinito. La Música, la Pintura, la Poesía... vienen del Infinito. En el primer caso la fuerza o substancia involuciona. En el segundo evoluciona. La involución y la evolución. Ir a Dios o venir de Dios. He aquí la diferencia.

El artista tiene que ver las imágenes con fuerza que pertenece al Medio espiritual. Allí está la fuente de la Luz divina. Ver más o menos que otro, es ser, también, más o menos artista que otro. Cuando la visión es tan intensa que permite que se fije mucho en la mente, al tomar organización en el cerebro, las corrientes transmisoras son también más intensas. Se eleva el exponente y toda la máquina constructora sube de grado. El organismo mejora sus condiciones de excelente artífice y los obreros artesanos, las manos y los

dedos se mueven con más ligereza y sobre todo con mayor seguridad para llevar a cabo el trabajo que les pertenece.

No hay que decir que esta primera labor de construcción u organización mental, cuando la visión artística es intensa y clara, puede anularse o quedar en potencia por falta de auxiliares artífices o de obreros manuales. El órgano hace la función, pero también la función educa al órgano. La aptitud de los elementos inferiores se desarrolla con suma facilidad, porque es de saber que cuando esta predisposición orgánica se revela en la mente, es porque ya el organismo en general la tiene. Puede dormitar, perezosamente, en la materia, más pronto se despierta y desarrolla.

III

Por el contrario, puede ocurrir y ocurre muy bien, que en el organismo haya oculto un artífice muy sobresaliente y que la visión del Arte se halle exiguamente dotada. La revelación entonces es más mecánica que artística. La obra de Arte es, en la ejecución, una filigrana. En el cuadro la Naturaleza aparece imitada con tal exactitud que semeja una fo-

tografía, y lo mismo ocurre al revelarse en la estatua haciendo, ésta, oficio de perfecto *cliché*.

De este modo de ser de la predisposición orgánica, salen los grandes artífices de la mecánica, es decir, los artistas de segunda categoría y los virtuosos en música, es decir aquellos virtuosos que se satisfacen con la limpieza de la ejecución, no aquellos otros que van dejando en cada nota la expresión que es oriunda del Medio espiritual.

Aquí tenemos planteado el objeto que complementa nuestro estudio. La corriente productora que desde Dios llega hasta el hombre... No hay que asombrarse porque hablemos de este modo. Dios es el fundamento de todo lo bueno que el hombre posee y no puede prescindirse de Él en ningún caso. Esa corriente productora para que realice, en copia, la transmisión, al módulo o cuerpo de resistencia, de las imágenes cuyo es el contenido de la visión artística, tiene que brotar de las más altas fuentes sin interrumpir su curso. Cuando éste se interrumpe, el artista debe también interrumpir su trabajo como hacía Leonardo de Vinci, quien se pasaba horas enteras, parado ante el cuadro que pintaba, en muda y estática contemplación.

¿Por qué se interrumpe la corriente? ¡Ah!

Porque se agotan los medios de la construcción orgánica en el cerebro. Porque éste tiene que involucionar para ir formando los medios estructurales que necesita. Al Artista le ocurre lo que al hombre de Ciencia. Quiere elevar su espíritu en demanda de la explicación científica que apetece... desea tomar Luz más clara de la divina fuente; pero el cerebro tiene que buscar formas progresivas de adaptación al Medio (adaptación a Dios) porque de otro modo no puede realizarse la revelación. Hay que tomar descanso. El órgano se debilita y es necesario prestarle nuevas fuerzas para que recupere su energía y robustez. Cuando esto se verifica la corriente vuelve a su curso desde términos más superiores y elevados. Se ha realizado una función que siempre tiene carácter orgánicamente progresivo.

La inspiración se explica por los motivos que quedan expuestos. Normalmente el Espíritu humano no alcanza, por ejemplo, a obtener la visión interna que apetece, ya para fines científicos, ya para fines artísticos y tiene que manifestar su deseo por medio de la voluntad. Esto place a la Ley infinita a merced de cuyo imperio se realiza el universal progreso que consiste en elevar las series

de la vida en irradiación. ¿Qué falta para que el fenómeno se realice? Que el cerebro se desenvuelva porque no hay función posible sin órgano estructural, como la voluntad desea. La voluntad no decae, pero como el cerebro se debilita, hay que suspender la fatiga para rehabilitar al órgano.

IV

Puede comprenderse con suma facilidad que aunque la visión artística alcance iguales grados de intensidad, la copia de la imagen puede obtener caracteres distintos. Para que así no fuese sería preciso admitir la existencia de la igualdad perfecta en los organismos de donde se derivan los elementos de la construcción. Por manera que aunque dos artistas igualmente intensos, por la percepción mental, acaricien la misma imagen y se propongan obtener la misma copia o digamos el Módulo artístico, no consiguen su objeto. Los medios que allega la sensibilidad son distintos aunque se sometan a un mismo orden de construcción en el trabajo que realizan. Cada Artista tiene su temperamento propio que le

diferencia, en grado menor o mayor, del temperamento ajeno.

Ambos Módulos tienen un valor artístico que no difiere en la esencia, pero se hallan revestidos de un sello individual que los caracteriza de un modo diferente. Este resultado se debe a la variedad que ofrecen los temperamentos distintos. Es decir que la visión, o imagen interna, tiene que producirse en el medio externo a merced de las corrientes de transmisión que pasan al través del organismo. Así es como Zola pudo decir que una obra de arte es como la Naturaleza contemplada al través de un temperamento; pero Zola no completó la verdadera definición. La obra de arte tiene dos funciones, una para el artista que la produce y otra para todo aquel que la contempla y tiene receptabilidad orgánica para sentirla. De modo que hay que considerarla de dos maneras; a la directa y a la inversa. Si es a la directa, el Artista contempla su obra como salida de su alma. El temperamento es aquí el cristal a cuyo través se forma la copia de la imagen ideada. En este caso es el Espíritu y no la Naturaleza, quien se ofrece a la mirada interna al través del temperamento. Supongamos que el cristal es azul, el Artista ve su obra bañ-

da del mismo color. En otro caso el cristal es verde y el Módulo se ofrece con este tono... etc. En el segundo la función se invierte. El Módulo es el que penetra por los ojos para producir la imagen en la mente haciendo modular al cerebro, como antes modulara el del propio Artista. Aquí la Naturaleza es la que hace modular al Espíritu al través del temperamento. Cada color del cristal distinto resulta ser un estilo diferente.

Se observa que la vía de la producción artística se separa de la otra vía por la cual se genera la visión que produce la obra de arte. Los ojos son distintos. Para el productor éstos son los del alma como antes dijimos. La corriente circula desde lo interno a lo externo o sea desde el Espíritu a la Naturaleza. Para el espectador la corriente se establece por la vía externa, penetrando por los ojos de la cara y tratando de reproducir la imagen, de ideal origen, en el fondo interno, o sea desde la Naturaleza al Espíritu.

Esto indica que las imágenes tienen dos formas de producción sea cual fuere el carácter distinto que obtengan por la diferencia del temperamento, o lo que es lo mismo metafóricamente, sea azul o verde el tono de luz que baña a la imagen. El estilo no hace a la

belleza. Estas dos formas de producción dependen de la oposición de las corrientes generadoras. El Artista contempla su obra de un modo que difiere, esencialmente, del otro modo de contemplarla; ni la imagen de uno es como la imagen del otro. Aquélla es obra del Espíritu que toma Luz en la mente. Esta se produce en la mente con la luz producida por la fuerza que viene del exterior.

Ocurre, sin embargo, que la imagen luminosa se conmuta por la imagen espiritual cuando el cerebro tiene aptitud para llevar a cabo esta prodigiosa conmutación. Entonces el espectador se siente artista. Brota la emoción en todo su ser. Nos sentimos subyugados por dentro. La sensación recibida se convierte en emoción. Es decir que así como la sensación se produce por las ondas de irradiación que hace penetrar en nuestro cerebro la Naturaleza, la emoción se opera por corrientes que proceden del Medio interno espiritual. ¿Qué le falta al espectador que siente, no que concibe, de tal modo la belleza? Tener temperamento adecuado. Si lo tuviera sería artista.

Aquí podemos volver a una de nuestras primeras tesis. Una cosa es concebir el Arte y otra sentirlo. ¿Por qué se genera el senti-

miento de lo bello? Porque el Artista ofrece ya la imagen hecha, y para este caso no hace falta organización constructiva o digamos el temperamento artístico. Así es que el sentimiento estético es mucho más general que la predisposición orgánica que se necesita para producir el Módulo causa de aquel sentimiento.

V

El temperamento de un artista determinado, no se diferencia, sólo, por el carácter y el estilo de otro perteneciente al mismo género. Las diferencias pueden ser mayores hasta constituir otro modo de ser del Arte, es decir otro género. Por esta causa hay pintores que tienen muy poco de músicos y muchos de éstos para quienes un cuadro es sólo un dibujo. Lo mismo podemos decir de los poetas en relación con los escultores... etc. ¿De qué diversas fuentes dimanen tan distintos raudales? La fuente es la misma. También en la Naturaleza vemos que muchos raudales proceden de una misma fuente. ¿Quién los esparce en la Naturaleza? Las formas del terreno por donde se derrama el agua del ma-

nantial. Esto mismo podemos decir de aquellas corrientes generadoras de las aptitudes artísticas diversas. Que se esparcen en el órgano cerebral por los diferentes cauces que éste ofrece.

En este orden de consideraciones, forzoso es admitir que la predisposición artística hacia un género determinado, es innata en el individuo, aunque luego experimente algunas modificaciones en el desarrollo. Nada puede educarse como no sea educable. Siempre ocurre que la facultad de concepción artística, empieza en el órgano principal o sea en el cerebro y cuando esta facultad se ejerce, es porque el resto del organismo no es refractario a tal ejercicio. No es admisible que el pintor tenga el temperamento que conviene al músico ni que el de éste convenga al del pintor en el caso, no muy improbable, de que el músico no sea también pintor.

¿Qué temperamento conviene al poeta? Uno muy exquisito y delicado. Esta es la gran cuestión para el poeta; llegar hasta la simplificación en las formas que retienen sus imágenes por medio del lenguaje. Desde luego puede ya observarse que el temperamento no tiene, en la producción de la Poesía, igual participación que en la obra de arte

pictórico. No es lo mismo escribir que pintar ni las letras son como los perfiles. La Poesía apenas sale de su Empireo. Sus imágenes no toman naturaleza gráfica en la copia o sea en el Módulo. Se sirve del lenguaje pero sin tomar fisonomía en las páginas del libro. El elemento poético no está en la composición de las palabras sino en la lectura de las palabras. Por el contrario, el elemento pictórico toma fisonomía en el lienzo. Es un arte más humano para cuya composición se necesita una gran concurrencia de sangre, fluido nervioso, magnetismo... mucho calor de humanidad en una palabra. La Poesía es más divina que humana. La forma tiene que ser purísima y si fuera posible, alejada de toda substancia material; de todo intrincamiento de las palabras. El poeta casi no vive en el Mundo. Es un ángel.

Para el autor dramático conviene el temperamento más complejo. Puede afirmarse que todo temperamento artístico se halla comprendido en aquel temperamento. La fuente de la inspiración tiene aquí muchos raudales y éstos, para producirse, solicitan muchos y muy diversos cauces en el organismo. La variedad de los efectos que se advierten en la obra de arte en la Naturaleza, exige la propia

variedad en los órganos de la producción. El autor dramático tiene que revestir de distintas formas las diferencias que trae el caudal de origen.

Si el temperamento artístico del autor dramático no sabe, o no puede, adaptarse a tales diferencias de acción, organización y movimiento, la reproducción artística de la vida humana, no será un elevado trasunto de la misma y así se puede venir en juicio de la inmensa dificultad que semejante labor ofrece. ¿Cómo se ha de representar, por ejemplo, la figura de un hombre pérfido y egoísta si aquel carácter no viene revestido con la sangre que debe salir de las propias *venas*, permítasenos la frase, del inspirado creador? Claramente se ve, que en este caso, el organismo debe modular de un modo muy distinto al giro que ha de tener cuando se reviste de calor humano la figura carnal de un Espíritu bondadoso; y de otro, cuando se trate de un carácter despótico o altivo, etc., etc. Tal cúmulo de adaptaciones á la vida humana que ya vienen iniciadas desde la fuerza del Espíritu, hacen modular el organismo con giros de condensación muy diversos y encontrados y esta es la razón, por la cual dijimos, que todo temperamento artístico debe modular en el tempera-

mento del autor dramático. No es posible encerrarse en un gabinete de estudio y crear mentalmente figuras y personajes que luego, en la escena, han de resultar de carne y hueso, sin que el autor de semejante engendro no contenga, en sí mismo, todos los elementos de acción y condensación que son precisos para que adquiera completa realidad objetiva tan portentoso trabajo.

El Espíritu se reconcentra. Esta es su potencia virtual. Haciendo fuerza *en sí* el Numen se eleva. Toma energía del medio que le envuelve, siguiendo el camino que ya se determina por el motor ideal. El Escultor y el Pintor exaltan su numen en demanda de formas y colores. El Músico busca las más armónicas vibraciones y el Autor dramático solicita imágenes vivas que luego se exteriorizan humanamente, para lo cual se sirve de todo cuanto ha observado y ha vivido al alcance de su penetración y estudio. Se forma el *cliché divino* para dibujarse en formas intangibles que ya son siluetas de la vida escénica. ¿Qué falta? Que los nuevos giros de inversión se lleven a cabo. Que cada elemento vaya a su carácter y cada línea moral a su individuo. Las ideas primitivas y las imágenes, creadas en la esfera mental, tienen que revestirse de ele-

mentos puros fisiológicos, pasando al través de los centros nerviosos, para deslizarse por la pluma y estamparse en la cuartilla, transformadas y retenidas en palabras, del mismo modo con que la idea música queda retenida en el pentagrama, llevándose a cabo el giro de transformación más prodigioso que puede concebirse, puesto que aquellas palabras son como el cristal azogado donde hallan reflejo las imágenes, ya que sirven, luego, de guía para que se reproduzcan en la escena, todas las figuras y elementos de vida que brotaron, con formas intangibles, en el pensamiento del autor.

No va, como algunos pudieran creer, la imagen ideal, precursora de la que ha de ser más tarde, figura de carne y hueso, desde la imaginación a la pluma y desde ésta al papel, de un salto. No por cierto. Tiene antes que pasar por todos los términos de la escala de inversión constituida por el organismo. Todos los sentimientos pasionales, amor y odio, alegría y tristeza, soberbia y humildad... deben salir de aquella corriente que se inicia en el Espíritu para exteriorizarse en la Naturaleza. Todo el drama, desde la primera a la última escena, se desarrolla a la contemplación íntima del Numen creador, agitándose, cada

uno de sus elementos, en la esfera de acción que le pertenece, consistiendo la suprema dificultad de este Arte, en que los personajes no se semejen unos a otros, revelando la común paternidad, a la cual deben su existencia, sino que por el contrario, han de diferenciarse conforme a sus diversos modos de ser, causa a veces de los más violentos choques y contrastes, hasta el punto de que su propio Autor sienta repulsión por unos y atracción por otros, como si todos ellos no fuesen sus hijos; y esto es debido a que no hay hombre alguno que no sienta, al juzgarse a sí propio, iguales diferencias de atracción y repulsión, si tiene suficiente libertad de conciencia para contemplarse así en las virtudes como en los defectos que son inherentes a la condición humana. El Autor en aquellos personajes se ha reflejado. Casi podríamos decir que tales engendros salen de su propia humanidad.

VI

Hay un artista de más elevada estirpe que, generalmente, no se considera como artista y si sólo como hombre superior de Ciencia. Este es el filósofo.

¿Qué es la Filosofía? La Ciencia del Infinito madre de todas las Ciencias. Se habla del arte de novelar, del pictórico, del dramático, del escultural, etc., y se olvida el arte del raciocinio. Esa es la Ciencia lógica, podrá objetársenos, y aún añadir que el Arte no razona, no define, no teoriza.

¿Qué es la pintura? El Arte de organizar, moduladamente, en el lienzo, las bellas imágenes del Espíritu, y esto se hace más plásticamente en la pintura. ¿Qué es la música? El arte de organizar, moduladamente, los sonidos. ¿Qué es la Filosofía? El arte de modular las ideas puras o racionales. Así la Lógica debe ser estética o no cumple con su objeto.

El filósofo es el artista más exquisito de cuantos artistas se conocen. Abranse las páginas de los libros que escribieron los filósofos y veráse como resplandece en ellas la belleza más exquisita. Muchos literatos que gozan fama de grandes estilistas, quédanse muy rezagados ante aquella forma elevada y purísima que sirve de expresión de las ideas no menos puras y elevadas. Además, ¿cómo había de expresarse una idea elevada sino a merced de una forma de la misma categoría? ¿Cómo podríamos advertir que la idea es hermosa si el módulo no lo fuera? ¿Y qué

quiere decir una idea hermosa en las regiones superiores del conocimiento? Una idea verdadera rayana a lo Infinito. La luz más pura que sale de aquella fuente de universal origen.

Esta verdad se desconocía porque tampoco el Arte se hallaba bien definido. Una página de Cervantes. Una pintura de Claudio de Lorena. Una sonata de Bethoven. Una descripción de Zola. Una teoría de Newton. Una estrofa de Virgilio. Un libro de Darwin. ¿Qué son en lo formal? Una misma joya con diferentes piedras preciosas.

CAPÍTULO IV

LA BELLEZA

I

Dijimos que todas las diferencias que separan a las distintas artes bellas, como también sus formas diversas, proceden de la única fuente de universal origen; esto es, de la Ley Infinita. (Substancia de máxima intensidad. Libros IV y V).

Encerrémonos en un gabinete obscuro, donde sabemos que hay una estatuilla de mármol, obra escultural muy bella. La tomamos y al punto observamos, por el tacto, que aquella materia se halla fuera de nosotros. La sensación que nos produce ya nos pertenece pero de hecho podemos afirmar que la estatuilla nos supera en la posición que nosotros ocupamos en la Naturaleza. No vamos

nosotros a la Materia. Es ella la que produce el movimiento que penetra en nuestro organismo. Por estas razones no cabe duda que se trata de una fuerza que trae una dirección que es de afuera a dentro. ¿Dónde vivimos nosotros corporalmente? En la Naturaleza externa; luego si advertimos que llega hasta nosotros una fuerza que actúa con tal dirección, hemos de admitir, forzosamente, que dicha fuerza tiene un origen supra-externo.

Por esta sencilla experiencia, hemos operado un movimiento sensible que empezando en la Materia supra-externa, se ha manifestado en nuestro modo de ser natural externo. Ahora iluminamos aquel recinto y ¡oh prodigio! aparece la imagen bella tal como se ofrece a nuestros ojos, directamente, con su cuerpo de mármol. Pues bien; el movimiento ya se ha internado hasta el Medio luminoso, término medio entre lo externo y lo interno. La substancia que se desprende del mármol toma, con el tacto, naturaleza en nosotros y luego, en la visión, adquiere forma en el término que corresponde al grado de su involución (Libro IV, La Luz).

Ya nos hemos internado en el Medio luminoso. Sigamos adelante, no descendiendo sino internándonos, porque no es lo mismo inter-

narse en el Medio universal que penetrar en el fondo de una gruta o bajar a un pozo muy profundo.

Ahora cerremos los ojos y hagamos flotar en la mente el recuerdo de la estatuilla. La bella imagen aparece en otro Medio que ya no es el luminoso. La fuerza, en este caso, se ha hecho más intensa; de la forma de la estatuilla hemos pasado á la idea de la estatuilla. Claramente podemos observar que este término es superior en relación con los otros anteriores. Llegamos a la jurisdicción del Espíritu cuya posición es interna.

Por último, no pensemos en la estatua, pensemos en la expresión que tiene su belleza. Ya hemos llegado hasta el fondo, a uno de los términos derivados de la Ley que es ultra-interna. No hay que decir que el movimiento no se ha efectuado por términos que se distancian correlativamente entre sí. Consideremos la diferencia que va entre la sensación que nos produjo el cuerpo de mármol de la estatua, su forma luminosa, el recuerdo que hicimos de esta imagen y el conocimiento puro que adquirimos de la fuerza de su belleza.

Esta prueba tiene el mérito de que no necesita instrumento auxiliar alguno que pudiera.

sugestionarnos malamente. Cada hombre lo lleva *en sí* y puede cerciorarse de la legitimidad del experimento.

II

Realizada la anterior experiencia, hagamos otra con la propia estatuilla modelada en bronce, y obtendremos, al tacto, la sensación como antes. Las ondas de fuerza que el cuerpo material desprende pasando al través de los órganos, producirán la forma en nuestro cerebro en el Medio luminoso. Luego tendremos la idea de la nueva imagen en el Medio espiritual y, por último, notaremos el efecto que la forma bella produce en nuestro espíritu. La diferencia material que separa al mármol del bronce va desapareciendo por grados. La observamos claramente en la forma luminosa. En la idea ya no es tan perceptible hasta que desaparece, por completo, en la última etapa. Observamos que apenas hay diferencia entre la expresión bella de la estatuilla de mármol y la belleza de la estatuilla de bronce.

Estas experiencias tienen un valor filosófico extraordinario porque resuelven, a la vez, muchos problemas oscuros. Desde luego po-

demos afirmar que esa vía de lo externo a lo interno, marca la dirección que conduce al Infinito donde desaparecen por completo todas las diferencias. Obtenemos también el conocimiento de que hay una vía o dirección que tiene cinco estaciones o etapas, que son: Materia, Naturaleza, Luz, Espíritu y Ley. Como nada existe que no sea Substancia o Fuerza, tenemos que aceptar que esas cinco etapas se corresponden con otros tantos modos de ser, distintos, de la Fuerza, desde la Materia de mayor densidad a la Ley de substancia de máxima intensidad donde reside la suma Perfección. Un ciclo completo desde el Polo negativo al Polo positivo. Ahora bien; como cada fenómeno tiene que producirse en su Medio propicio, resulta que hay un Medio Universal, en la propia forma modulado, desde lo supra-externo (la Materia) á lo ultra-interno (la Ley infinita que podemos denominar también Ley de substancia).

No acaban aquí estas clarísimas deducciones. No hay movimiento sin corriente de fuerza. ¿De dónde sale aquí esta corriente? Del cuerpo de la estatuilla. Esta desprende substancia, por tenue, por ligerísima, por mínima que nos parezca. Esta substancia es la que opera los fenómenos que observamos trans-

formándose, sucesivamente, en los primeros cuatro estados y los que corresponden a otros intermediarios que constituyen la escala por sucesión, cuya médula continua es la infinitud, en demanda del quinto estado o etapa que corresponde al término Infinito. Aquí tenemos señalada la dirección del movimiento a partir del Polo negativo en demanda del positivo. Mas ¿quién ha construido la estatuilla de mármol o bronce que para este caso es lo mismo? El prodigio tiene que haberse operado con movimiento inverso; es decir, desde el Polo positivo al negativo o sea, desde la fuerza de máxima intensidad a la de máxima densidad. Ley, Espíritu, Luz, Naturaleza y Materia, o bien Ley, Idea, Forma, Cuerpo y Materia.

Hemos llegado a la determinación de las dos direcciones opuestas. La directa, que podemos denominar del Espíritu a la Naturaleza perteneciente al Medio; y la inversa, desde la Naturaleza al Espíritu que corresponde al ser individual. En el primer caso el giro de transformación de la Substancia o Fuerza, se lleva a cabo por evolución. En el segundo caso el giro es de involución. (Libro V, El Universo en Evolución).

III

Llevemos a cabo una tercera experiencia que consiste en tomar un pedazo de mármol sin labrar. La ligerísima substancia que desprende para producir, primero, la sensación del tacto, y luego la forma luminosa, nos conduce hasta la idea de la forma que a tal pedazo de mármol corresponde; pero de ahí no pasamos. La serie de fenómenos, antes advertida, queda, ahora, estacionada en la cuarta etapa del movimiento que se inicia a partir de la Materia o Polo negativo. Observamos que no hay belleza en aquel mármol sin labrar. La limitación que aquí encuentra la serie no debe sorprendernos. La belleza es una expresión de Fuerza (recordemos siempre que no hay realidad sin Fuerza), y como en el mármol la belleza no ha modulado, su influencia acaba donde acaba su fuerza. Carece de actividad estética.

Supongamos que la estatuilla se hallase construída de un modo todavía más artístico, en el supuesto que nos ha servido de base para hacer la primera experiencia. En tal caso tendrá más belleza. Hacemos un nuevo expe-

rimento y observamos que la fuerza de su módulo nos interna más profundamente por esa vía que conduce al Infinito donde se halla la Ley de la perfección. Por lo tanto, debemos aceptar que la Belleza es una expresión de Fuerza cuya intensidad puede ser mayor o menor, desde el pedazo de mármol sin labrar hasta la estatuilla que hemos supuesto como obra artística de gran mérito, y así sucesivamente.

Otra verdad trascendental sacamos de las experiencias prácticas y es a saber: que como todo el giro, o el viaje, se realiza por nuestro organismo internamente, se demuestra, por este hecho, que dicho organismo se halla modulado formando una escala que se corresponde, exactamente, en función inversa, con la del Medio Universal, etapa por etapa. ¿Qué términos de la escala no se hallan comprendidos por nuestro organismo? El primero y el último. La estatuilla cuyo cuerpo de mármol se halla fuera de nosotros y el Infinito, o sea la Ley de infinita substancia a la cual no llegamos con la fuerza que tiene la belleza de la estatua, si bien nos aproximamos, a medida que ésta se hace más intensa, y su expresión es más activa.

Podemos, sin embargo, comunicarnos con

el Polo negativo poniéndonos en contacto con la Materia, pero no con el Polo positivo. No es que el Infinito nos niegue la comunicación en absoluto (absoluto no hay nada); el camino se halla abierto; es que en nuestra existencia, en la vida humana, no se halla comprendida la serie total. Los términos restantes pertenecen a existencias superiores cuya modulación se desarrolla en otras esferas. Ya vemos, por otra parte, que el Mundo en que vivimos no es la morada superior en el Universo. Lo que observamos, por dentro, viendo como se interrumpe la serie en nuestro espíritu, podemos también observarlo contemplando el Universo, anchurosamente abierto a nuestras miradas. También aquí se interrumpe la serie del mismo modo. Siempre el Infinito resulta más interno aunque ya le vislumbramos con la fuerza de nuestro espíritu.

IV

Ampliado, ya, el conocimiento, fácilmente podemos resolver los problemas que antes obscurecían la inteligencia. Sin estos datos previos la Belleza no podía definirse.

Cuando observamos un fenómeno estético,

la primera información que toma el conocimiento inquisitivo es ésta: No hay fenómeno posible sin que haya intervenido para su realización una actividad, sea ésta del orden que fuere. La actividad es el distintivo de la fuerza. Si el fenómeno es estético, la causa debe atribuirse a una fuerza del mismo carácter, a una fuerza estética.

De este modo ya podemos organizar la definición que apetecemos de la Belleza. Antes vimos que se trata de una fuerza que hace modular a nuestro organismo desde lo externo a lo interno. Que hay cuerpos que prolongan esta modulación más que otros, quedando siempre la serie interrumpida porque no podemos, los seres humanos, llegar a la Perfección infinita. En nosotros está la Ley del perfeccionamiento, no la Ley perfecta. Por esta causa observamos que aquella fuerza puede ser más o menos intensa, aproximándose, según su signo exponencial, al límite de la serie.

Sabido todo esto, ya podemos definir la Belleza diciendo que es *expresión de la fuerza estética de intensidad variable*.

¿Pero esta fuerza se halla en el cuerpo de la obra de arte, en la estatuilla por ejemplo? No. Este es el espejismo causa de tantos mis-

terios y divagaciones. La Fuerza estética no sale del Medio Universal donde como substancia cualitativa reside. Entonces ¿cómo se produce el fenómeno? Por acción inversa realizada por el módulo ocasional. El Artista, como dijimos en el capítulo anterior, se inspira para obtener la visión de una imagen bella. Aquí el orden del movimiento ya es otro. Claramente puede advertirse que se empieza por la fuerza estética. El fenómeno de la visión artística es el que se opera por aquella fuerza. ¿Por qué toma determinación la imagen en el cerebro del artista? Por la misma causa que toma determinación nuestro espíritu en el Medio espiritual. La determinación de todo fenómeno es siempre orgánica. El órgano cerebral, exquisitamente elaborado, es el que produce los elementos necesarios para que la visión artística pueda organizarse. Esta es una función que tiene dirección contraria a la producción de la imagen luminosa que es otro género de visión, pero que también se organiza en nuestro cerebro.

Producida la visión divina en la mente del Artista, éste ya puede modularla en un cuerpo de materia, sirviéndole aquella visión de pauta o modelo. La esculpirá en el mármol, la pintará en el cuadro, la hará vibrar en la

música, la imprimirá en el libro, con la intensidad que tenga la fuerza de origen o sea con la intensidad que tenga la divina aparición. Esto débese al Numen más o menos exaltado o inspirado. Para *ver* hay que inspirarse. Tiene el cerebro que acentuar su giro de reversión o involución para formar el cliché orgánico que debe recoger y determinar a la divina imagen.

Construido así el Módulo material artístico, ¿Qué resulta cuando lo contemplamos? Que por acción inversa hace modular a nuestro cerebro del mismo modo que moduló el del Artista para construir su obra, y como, a igualdad de causas igualdad de efectos, se repite el mismo fenómeno en el cerebro del espectador. Se forma, a la inversa, aquel cliché orgánico y aparece de nuevo la divina imagen adornada con todos los hechizos y galas con que hizo su primera aparición en el cerebro del privilegiado Artista. Así es como el raudal de Belleza que brota de la fuente de perfecto origen, se deja ver en el fondo del alma humana.

V

¿Por qué motivo tiene la Belleza ese carácter que la hace tan simpática y emotiva a los ojos del Espíritu? En una palabra. ¿Por qué la Belleza es belleza? Ahora ya podemos saberlo. La Belleza es expresión de una fuerza de grado muy puro y exquisito. Su Reino es la infinitud. Su actividad acciona de un modo perfectamente continuo. No es un elemento orgánico, como son todas las existencias que pertenecen al ciclo inverso o de involución de la Vida. En este ciclo el Universo entero se ofrece como un inmenso organismo. La razón estriba en que para dar vida en el ciclo inverso a los seres determinados, es preciso fraccionar la Materia en partes mínimas, siendo así como se vence la resistencia que ofrece la masa en conjunto y de estas partes mínimas salen los primeros elementos orgánicos. Así es que toda organización es un compuesto de tales elementos; pero a la directa en el Medio Universal, no hay organización. Es el conjunto inorgánico quien evoluciona desde uno a otro Polo hasta condensarse

en moles de Materia. ¿Cómo entonces aparece la Belleza determinada en una imagen? La determinación la da el organismo, pero ella *en sí* es inorgánica. Por eso precisamente tiene ese carácter vago, misterioso, indefinible. Nadie puede poner el dedo sobre una obra de arte diciendo: aquí en este punto está la Belleza. Puede sólo decir: Mirad qué sonrisa tan bella, qué expresión de bondad tan inefable, qué líneas tan encantadoras, qué perfil tan seductor, etc.

La Belleza parece derramarse sobre las obras de Arte como Luz que se vertiera desde un Astro que se esconde a las miradas. Allí donde cae el raudal aparece el encanto. No como perlas que se unieran entre sí, sino como una perla indivisa sin saber el punto fijo donde empieza ni el término donde acaba. Se la encuentra en la sonrisa que aparece en los labios de la Gioconda. ¿Está en los labios? Así parece. Debe estar en los labios siendo como es sonrisa, mas no es posible afirmarlo con la certeza que ofrecen las cosas determinadas. Además, la fuerza estética ocasional, no está, tampoco, en el cuadro, ni en los labios, ni en parte alguna de la Naturaleza. Está en su Empireo. La obra de Arte es sólo el Módulo; la llave que abre en los cerebros la puerta de

la excelsa mansión para que el alma pueda extasiarse en el divino alumbramiento que tiene allí la imagen.

¿Por qué una obra de arte es más bella que otra? Porque su fuerza estética se interna más que la de otra en aquella excelsa morada. No es que el Artista, en la obra menos bella, haya equivocado las expresiones... No es que han resultado fallidos sus intentos ni que se haya torcido su voluntad, ni que le haya traicionado el organismo... Nada de eso... Es que no ha visto de un modo tan claro como el otro. Es que la divina imagen no se ha ofrecido a los ojos de su espíritu con tanta luz. Es que la visión artística, creadora, no ha sido tan intensa. La falta de belleza en un cuadro ya viene iniciada desde este origen. Es un caso de dirección por un lado y de fuerza por otro. La imagen más bella tiene más actividad estética que otra menos bella. En el primer caso, las corrientes que operan la construcción, son más enérgicas. Accionan en el organismo más eficazmente haciendo que se muevan con mayor rapidez y presteza, todas sus palancas y resortes que producen los deseados movimientos. Estos se hallan mejor dirigidos porque la forma ideal se ofrece de un modo más definitivo y concreto.

Los resultados se traducen en la obra de arte.

VI

¿No hay belleza en un paisaje de la Naturaleza? ¿No la hay en un claro de luna en una noche estival pura y hermosa? ¿No la hay en un jardín salpicado de flores? ¿No hay en ellas también fuerza estética? ¿Quién pinta esos cuadros? Dios es el Artista. Luego ¿son más bellos que los que pinta el Hombre? No. No son más bellos. ¿Es esto posible? Y tanto. El asombro que esta afirmación produce desaparece con la explicación.

Nosotros podemos entrar en comunicación con el Polo negativo (la Materia), pero no podemos llegar hasta el Polo positivo (el Infinito). Dios, por el contrario, se deriva directamente de la Perfección infinita y se halla en contacto con el Polo positivo; mas no puede llegar, por sí, al Polo negativo. No puede accionar sobre la Materia. A Dios no le es posible sacar la mano de la infinitud, donde mora, para realizar cualquiera de los actos que el Hombre realiza. Lo milagroso y lo sobrenatural son sinónimos y absurdos. Dios no es

Absoluto por la propia causa, pero se vale del organismo humano y de las fuerzas de la Naturaleza para abarcar todo el Universo con su interno Poder, de Polo a Polo.

Estudiemos las obras de Arte que Dios realiza con estas formas orgánicas que se llaman paisaje, claro de luna, flor, hombre, estrella, etc. Ya se ve que se trata de una belleza que tiene dirección contraria á la que sigue la otra belleza.

La flor natural viene de la Materia. Es un prodigio realizar una obra de tanto hechizo con semejante origen. La rosa que puede ofrecernos un Artista en un cuadro excelente, es más bella porque su fuerza tiene origen distinto; pero como tenemos que el Artista debe su obra a la visión divina que resplandece en su mente, y esta visión es un fenómeno de la fuerza estética del Medio, y como el Medio es Dios, siempre resulta que Dios es el Artista universal. En él radica la Belleza en su mayor grado.

Así es que cuando decimos que aquella belleza natural que se debe a Dios, es inferior a la obra de Arte que se debe al Hombre, necesitamos dar una explicación porque es de advertir que la obra artística tiene también el mismo origen divino, y que el Hombre in-

terviene en ella como un organismo de ejecución, como un instrumento, noble, nobilísimo porque tampoco fuera posible realizar la obra sin su concurso. Así es que las flores, con sus hechizos naturales, se deben a Dios solo; y en aquellas obras de Arte más bellas y exquisitas, trabajan Dios y el Hombre en colaboración.

Hay pues, dos géneros de belleza. Uno que tiene su origen en el perfeccionamiento progresivo de la Materia que se desarrolla por involución, y otro que debe su génesis al movimiento contrario que tiene su punto de partida en la Ley de perfección infinita. No cabe error ninguno de apreciación. En el primer caso, la involución se realiza por el giro de la Fuerza de mayor a menor densidad. En el segundo es evolución la que realiza la Fuerza desde su estado más intenso y puro, al de mayor densidad que se encuentra en la Materia. Belleza es una y belleza es otra, pero con signo contrario que responde, también, a la distinción que debe hacerse entre aquellos dos orígenes distintos.

VII

¿Cómo es que podemos decir?... ¡Qué disertación tan bella! ¡Qué razonamientos tan sencillos y hermosos! Y decir también ¡Qué acto de moral tan bello! ¡Qué acción tan humana y hermosa! Estas preguntas dan margen a nuevas cuestiones. La Lógica debe ser y es estética como la Ética propiamente. ¿Cómo no han de serlo si proceden de un común origen y se hallan tan cerca de que desaparezcan, ya, sus diferencias? Entre la Lógica perfecta, la Moral perfecta y la Belleza perfecta no puede establecerse diferenciación de ningún género. Las distinciones sólo se revelan en la Ley del perfeccionamiento, que afecta a la Materia, a la Naturaleza, a la Luz y al Espíritu. En los cuerpos, en las formas y en las ideas, pueden establecerse aquellas distinciones y esto es necesario para que haya variedad en la unidad, más no en la Ley de Substancia Infinita que es la Unidad perfecta.

La antigua fórmula trisácea de lo verdadero, lo bueno y lo bello, tiene que modificarse. ¿Acaso lo bueno y lo bello no son verdaderos? Nunca pudo decirse más fielmente, que aquí

falta lógica, porque, efectivamente, la Lógica es la que falta. ¿Qué es la Lógica? La ciencia de la Razón. ¿Qué es la Ética? La ciencia del Bien. ¿Qué es la Estética? La ciencia de la Belleza. Hagámos, ahora, las derivaciones correspondientes y tendremos la Razón, la Bondad y la Belleza. Procedamos a una segunda derivación y obtenemos, en definitiva, las tres formas verdaderas de la composición trisácea, en lo racional, lo bueno y lo bello.

Sin perjuicio de dar amplio y extenso desarrollo a esta misma cuestión en el libro titulado «Genealogía de las Leyes universales», vamos a establecer, someramente, su postulado para que se vea de qué modo tan sencillo y prodigioso, se enlazan unas verdades con otras.

Lo racional es verdadero. Lo bueno es verdadero. Lo bello es verdadero. Aquí nos encontramos con tres modos de ser distintos y uno solo verdadero. El misterio de esta famosa trinidad se descifra de la manera siguiente: Puesto que la verdad es común a lo racional, lo bueno y lo bello, también lo será para la Lógica, ciencia de la Razón; la Ética, ciencia del Bien, y la Estética, ciencia de la Belleza. Por lo tanto, la Verdad es anterior y superior a estas ciencias. Existe, pues, una Ciencia

superior que es la Ciencia de la Verdad. ¿Cuál es esta Ciencia? La Filosofía, madre de todas las demás.

Adquirido este conocimiento, observamos que, en la Filosofía, se halla la Unidad porque en ella han desaparecido las diferencias de carácter y nomenclatura que distinguen a las demás ciencias, unas de otras. Así ya podemos establecer el objeto de la Filosofía. Este debe fundarse en el conocimiento de las Leyes primarias, a partir de la Ley infinita, y no de las Leyes relativas que se derivan de aquella Ciencia madre. Por tanto, la Filosofía es la ciencia que trata de la Verdad Infinita.

Obsérvese que todo esto que exponemos no puede ser más sencillo; pero aún lo es más, todavía, lo que sigue. Consideremos a la Filosofía como el tronco del árbol genealógico. Las tres ramas que se derivan, correlativamente, son: La Lógica, la Ética y la Estética. ¿Qué camino debemos seguir para llevar a cabo las subsiguientes derivaciones? El que nos ofrece la escala que hemos, antes, establecido que empieza en la Ley ultra-interna, (Polo positivo) y acaba en la Materia supra-externa, (Polo negativo). Es decir, que para andar por buen camino, hemos de recorrer las cinco etapas determinadas en el desarrollo,

por evolución, que tiene la Substancia o Fuerza de máxima intensidad, por el orden siguiente: Ley, Espíritu, Luz, Naturaleza y Materia.

Sabido esto, tenemos ahora una de aquellas tres ramas, la Lógica, ciencia de la Razón, y veamos el desarrollo que tiene en el Espíritu que es la segunda etapa de nuestra escala de derivación. ¿Qué Ciencias se derivan de la Lógica en esta etapa? Las matemáticas puras, Aritmética y Algebra y la Psicología y sus derivadas. Pasemos a la tercera etapa constituida por el Medio luminoso. ¿Qué ciencias toman aquí derivación? Todas las que afectan a las formas porque la forma es luz. La Geometría en primer lugar, la Trigonometría, la Astronomía, etc. ¿Y en la Naturaleza qué es la cuarta etapa? La Biología y sus correspondientes. ¿Y en la Materia, quinta y última etapa? La Física, la Química, etc.

Tomemos, ahora, la segunda rama de este árbol geneológico, la Ética, ciencia del Bien. ¿Qué derivación tiene en el Espíritu? El Derecho, la Política. ¿Y en el Medio luminoso? Las obras Morales. ¿Y en la Naturaleza? La Medicina, la Higiene, etc. ¿Y en la Materia? Todas las artes plásticas que satisfacen las necesidades de la Vida.

Vayamos a la tercera rama: la Estética. ¿Qué formas tiene en el Espíritu? La Poesía, la Oratoria, la Novela, etc. ¿Y en la Luz? La Pintura, etc. ¿Y en la Naturaleza? La Escultura, la Arquitectura, etc.

CAPÍTULO V

LA EXPRESIÓN

I

La expresión envuelve un concepto más general que la Belleza. Puede decirse que en toda belleza hay expresión, más no puede afirmarse, de igual modo, que en toda expresión hay belleza. La recíproca, en este caso, no es verdadera. Esto depende de que hay expresiones que no solamente no son bellas, sino feas, anti-estéticas. *La expresión es la revelación que de su modo de ser hace una Fuerza o Substancia, en el modo de sentir o conocer de otra.*

Como todo se halla en oposición, la verdad debe fundarse en los dos polos opuestos y hay que determinarlos. Conseguido esto, el procedimiento de investigación, se simplifica de un modo extraordinario.

¿Dónde se halla la Perfección? En la Ley Infinita. Esto ya lo hemos averiguado por las experiencias que antes hicimos. ¿Y lo más contrario a lo que es perfecto, dónde debe hallarse? En el Polo opuesto, no cabe la menor duda. Como nosotros hemos establecido la escala desde el punto de partida ultra-interno, Polo positivo de fuerza de máxima intensidad, al Polo negativo, fuerza de máxima densidad (la Materia), claro es que en este Polo negativo tenemos al término contrario cuyo hallazgo apetecemos.

La Materia en revuelta confusión a merced del Accidente, o sea la Ley a la inversa, se halla en completa antítesis a la Perfección. De modo que lo feo en grado máximo se encuentra en el *Caos*.

¿Dónde se halla el término medio o neutral? También podemos determinar el eje de esta inversión de la Fuerza estética. Se encuentra en la propia escala. ¿Dónde? En el término semi-interno y semi-externo. En la etapa del Medio correspondiente a la fuerza luminosa. Cuando la forma se ofrece de un nodo natural (no hay forma sin luz), inexpresivo, sin ser fea ni hermosa, es decir, cuando no haya en ella actividad estética, como en el ejemplo que ofrecimos del pedazo de mármol sin

labrar, entonces ya podemos afirmar que la expresión se encuentra en su punto neutral o indiferente bajo el punto de vista estético.

Con estos antecedentes la definición de lo feo puede ya organizarse diciendo que es la expresión de la fuerza estética, invertida, en grado variable. Cuando esta inversión es completa, llegamos al límite de la serie o Polo negativo donde se encuentra el *Caos* imagen real de la discordancia completa, de lo más disparatado, de lo más estúpido y monstruoso. En una palabra, de lo más feo. Esto debe ser así porque el *Caos* se origina por un cataclismo inmenso; por el choque de dos moles gigantescas de Materia, lanzadas, vertiginosamente, una sobre otra, a impulsos de fuerzas contrarias que en rápidos torbellinos giran en las regiones siderales. Allí está la génesis que opera la transformación de la Materia. De aquellas moles erráticas resurge la Vida, nace la Luz y despierta el Espíritu. Esta es la obra de Dios.

Las primeras formas de la Vida debieron ser horriblemente feas y anti-estéticas, pero, involucionando, modificaron su expresión hasta el punto de ofrecerse ya como bellas. Ejemplos hay en la mujer hermosa, en los paisajes, en los claros de la luna, en las risue-

ñas alboradas y en los jardines matizados de flores. Esta es la Belleza que viene del *Caos* desarrollándose por involución, según vimos en el capítulo antecedente.

Estas formas de expresión ya tienen actividad estética, pero con movimiento que sigue una dirección contraria á la actividad estética cuyo término de origen se halla en la Perfección. Por esta causa se ofrecen, aquellas expresiones, con el carácter o sello que tiene la belleza natural. Así tenemos: evolución de la Belleza; un carácter. Involución de la Belleza; otro carácter. Las expresiones son estéticas en ambos casos, pero con aquel distingo que se determina por los orígenes opuestos.

En las diversas expresiones de lo Feo, hallamos también la propia dualidad. Feo que proviene del *Caos* y feo que proviene del *Polo* opuesto. Pondremos algunos ejemplos para dar cuanta claridad nos sea posible a estas verdades. Las formas de la vida que aparecieron en el Planeta, pasada la primera crisis, en el período álgido caótico, debieron ser monstruosas conforme antes dijimos. Esta es la expresión de lo Feo en la involución. Aquí obra la Naturaleza desordenada llena de lagunas y yerros. Vamos al segundo carácter. Uno que no es Artista, o que lo es negativo, trata de

hacer un cuadro. La obra en este caso es fea por mala evolución. No se trata de una forma neutra. La forma neutra es el lienzo inactivo donde no hay expresión alguna. Aquí está el eje del giro. Las pinceladas que da aquel Artista negativo son feas porque la fuerza estética se ha invertido y los resultados son como las causas por el distintivo que ofrecen.

II

Pasa lo mismo con el error y la verdad. El error es también activo, pero como fuerza que actúa a la inversa con relación a la verdad. Error que procede de la mala Lógica y error que procede del Polo opuesto o sea del Absurdo, que es el Caos del entendimiento. Moviendo y organizando las ideas nos aproximamos a la Lógica. La Verdad, en este caso, se ofrece a la mente del Filósofo, como la visión de las imágenes bellas que se esquematiza en la mente del Artista. Es la Verdad que procede del Infinito. Cuanto más intensa es la visión más intensa es la Verdad que se obtiene. En uno y otro caso no es que el Artista se intuye ni que el Filósofo se siente asaltado de ninguna intuición, es que ambos tienen ojos

en el cerebro que les permite tomar conocimiento de la revelación divina que se les hace. No es intuición la revelación de la imagen bella en un caso y de la verdad, no menos bella, en otro. La intuición es revelación de la substancia *en sí* o que sale de ella misma, de donde se deriva el Yo o sea la conciencia que tenemos de que somos y existimos.

Cuando sepamos (Libro IV) que nosotros no vemos por fuera sino por dentro... Cuando obtengamos la convicción completa de que no son los ojos los que ven las imágenes de los cuerpos en el Medio luminoso, sino que las ondas de fuera que se refractan en los cuerpos apoderándose de la capa envolvente, ténue y ligera de su substancia, son las que, penetrando por los ojos se transforma en substancia luminosa para ofrecer a los ojos del alma las formas intangibles de aquellos mismos cuerpos... entonces nos percataremos con toda claridad, de que los fenómenos sensibles que atribuíamos a la intuición son obra original de la Vida que nos rodea y cuyos seres nos hacen, por aquel medio, la revelación de su existencia. De modo que son revelaciones las que se operan en nuestro espíritu, cuando provienen de sujetos extraños y son intuiciones las que se elaboran en nuestro propio ser

orgánico, por la substancia consciente que se reconoce *en sí*.

Las formas o expresiones del error, tienen, como hemos indicado, esos dos orígenes opuestos, al igual que las formas o expresiones de lo feo. El error que no proviene del Espíritu actúa sobre nuestra conciencia. Este es el error original oriundo del Caos. Se funda sobre las revelaciones que nos hacen las formas sensibles. De aquí se derivan las expresiones de la maldad en lo moral; del fanatismo religioso, de la avaricia, de la crueldad... etc., etc.; y en lo lógico, del error craso y de los juicios disparatados y absurdos, como también de las formas monstruosas en el orden estético.

El error que proviene del estudio; de la observación fundada en las relaciones y comparaciones de los fenómenos sensibles; en una palabra, de cuanto revela actividad del espíritu, se manifiesta con el segundo carácter; esto es con fuerza que procede de la Lógica que se ha invertido. Lo Racional, lo Bueno y lo Bello, van siempre unidos, ya procedan del polo positivo ya del negativo. Las expresiones guardan, en todos los casos, el más perfecto paralelismo. Se confunden y mezclan, desordenadamente, en el *Caos*. Se manifiestan

luego en el desarrollo de la vida por involución yendo cogidas de la mano, valga esta forma expresiva, y se identifican, de nuevo, para constituir una sola y única realidad, en la Ley de Perfección infinita.

III

Las expresiones artísticas más bellas, son precisamente las que toman por base las formas o expresiones que son bellas, también, pero que proceden del opuesto origen. Aquí se trata de que la Fuerza estética que viene de la Perfección exprese, bellamente, por medio de una obra de Arte o Módulo artístico, las formas que ofrece la Naturaleza por la Fuerza estética que proviene del Polo contrario. Dios copiándose a Dios.

Un pintor ofrece en el lienzo la imagen de una rosa, por ejemplo. Este es el caso entre los inúmeros que se ofrecen. La imagen artística gana en belleza a la imagen natural porque sobre ser la rosa, bella *en sí*, se ve revestida de la aureola espiritual con que la ofrece la fuerza del Espíritu. Esta es una doble expresión de la Belleza. Los dos movimientos, el directo y el inverso que tiene la

fuerza estética, según sus orígenes distintos, se ponderan en esta obra de Arte para producir el doble efecto, o doble expresión, a que nos referimos. Esta es la Naturaleza embellecida, como dicen los antiguos definidores del Arte. Nosotros nos hemos separado de esta definición y sus consecuencias porque no tiene carácter general. Este es un caso particular de doble actividad estética pero no define el concepto general que debe atribuirse al Arte.

Aun se ofrece con caracteres de mayor belleza, la conjunción de las dos actividades, cuando los modelos que se toman del natural no se refieren a las formas estáticas y bellas de la Naturaleza como paisajes, claros de luna, flores, etc.; sino a las expresiones o formas que resultan bellas por el movimiento, como la fisonomía del rostro, la gracia, la gallardía o gentileza, etc., etc. Un hombre andando, por ejemplo, un hombre de formas bellamente masculinas, sorprendido por una máquina instantánea de hacer retratos, ofrece luego, en la fotografía, la expresión cierta, matemática, de un hombre que anda. Esta expresión no tiene, sin embargo, gran fuerza estética porque es la Naturaleza la que copia a la Naturaleza y la forma no sale de su signo característico determinado por su origen negativo;

pero un hombre que anda, concebido en aquella forma por un artista inmenso, sirve de base para hacer una estatua inmortal. Aquí Dios y el escultor se hacen solidarios.

Puede decirse que la gracia es la expresión del movimiento cuando éste es bello. ¿Y por qué el movimiento es bello? Porque se halla modulado. El ritmo es la Ley relativa de las formas o expresiones bellas, así como la Perfección es su Ley infinita. Poner gallardía en una imagen. Impregnar de dulzura unos ojos. Hacer significativa de ironía o burla una sonrisa. Llevar la gracia de una mujer al mármol o al lienzo, son los méritos de gran excelencia que acreditan a las obras de Arte.

IV

Todavía ofrece el Arte, exponentes más elevados, cuando se trata de expresiones que ya se salen de la Naturaleza y pertenecen a los movimientos operados por el Espíritu; cuando la Estética se da un abrazo artístico con la Ética.

Las imágenes bellas de la tristeza, el dolor, la desesperación, la duda, el desdén, el ansia

amorosa, etc., ofrecen a la visión artística expresiones de una riqueza inacabable.

Aquí volvemos a la definición; la Naturaleza embellecida por el Arte. Hay algunos que creen que el *quid-divinum* se halla en imitar con toda fidelidad a la Naturaleza, abrogándose pomposamente el humilde oficio de *clichés* fotográficos. Parece que la escuela naturalista o realista, tiene ese objeto, sobre todo ciertos actores que se enamoran de las expresiones muy naturales y procuran sacarlas a relucir a escena. Afortunadamente para ellos y para cuantos artistas siguen las propias huellas, el ejercicio del Arte tiene tan noble y elevada estirpe, que no les consiente la realización de semejantes propósitos. La visión artística se impone en el cerebro, en el Medio espiritual, y ella es la que gobierna y sirve de pauta a los artistas. Así es que á pesar de cuantos esfuerzos hagan, éstos, para personalizarse en sus obras como autores de géneros furibundamente realistas o naturalistas, nunca lo consiguen por completo, siempre hay en sus obras el encanto indefinible y misterioso que procede del origen de infinita perfección. La Naturaleza debe tomarse, siempre, no como fin, sino como medio.

V

En el abrazo que se dan la Lógica y la Estética se hallan las expresiones más sublimes del Arte. Las ideas de Razón cuya forma es bella, se hallan revestidas de la mayor sublimidad. Convencen alhagando al espíritu; pero no sólo en las expresiones del lenguaje puede revelarse aquel abrazo fecundo de la Lógica y la Estética, sino también en las obras formales. Un pintor de retratos, que preste a la fisonomía, rasgos bien acentuados de inteligencia, pone de manifiesto sus grandes dotes de Artista. Acaso en estas formas bien expresadas, radica el mayor mérito. Contemplar un retrato hecho al óleo, y decir «Esa es la fisonomía de un Genio», o decir «Ese retrato pertenece a un Mecánico, o a un Matemático, o a un Médico, etc.» da la medida que tiene el Numen productor, en el grado de mayor elevación que puede concebirse.

Hasta en la Música pueden darse formas que tengan aquellas sublimes expresiones, menos particularizadas, como es consiguiente, porque este Arte es más indefinido. Hace gozar el alma acariciándola dulcemente, y a la vez al cuerpo haciéndolo vibrar con no menos

dulzura, desde el desacorde, (el Caos) hasta la frase melódica, tierna y espiritualmente musical. No exageramos. Pueden expresarse por medio de la Música, los efluvios que salen del alma bondadosa, y sus tristezas y melancolías. La frase musical puede ser elegante, graciosa, picaresca, festiva, etc., y hasta inteligente con solemnidad que eleva el entendimiento hasta la Filosofía.

Concretando: podemos afirmar que del abrazo de la Estética con la Ética, salen todas las bellas acciones que hacen del Hombre un ser bondadoso, de alma hermosa, magnánimo y justo. He aquí la doble belleza moral y estética. Cuando es la Lógica la que se da el abrazo con la Estética, las expresiones que dan carácter al Hombre, son de inteligencia. Aquí vese al Espíritu atento en la observación y estudio de los hechos. Despreocupado por completo de los preconceptos que oscurecen la libertad del examen. Sus juicios son meditados, lógicos, reflexivos, emitidos en formas de pura y bella expresión. La Estética, ciencia del Arte, solicita siempre el concurso de sus dos hermanas inseparables, cuando quiere revelarse en expresiones que se derivan de la fuerza del Espíritu. Puede emanciparse en la pintura del paisaje, por ejemplo;

pero aún así. ¿Quién no se ha sentido subyugado por el encanto que tienen algunas de estas obras? ¿Quién no ha visto en ellas, vagamente, algún vestigio de melancolía o tristeza impregnando el panorámico ambiente? ¿Quién no se siente hondamente sobrecogido al caer de la tarde, contemplando la inmensa llanura que el Mar ofrece?... El alma de la Creación se exterioriza con relampagueos que unas veces son de sombra, y otras de luz como el alma del Artista que está en el alma de Dios y también relampaguea con destellos que unas veces son de dicha, (la Luz) y otras veces de tristeza, (la Sombra).

¿Dónde se confunden en un abrazo las tres hermanas, la Lógica, la Ética y la Estética? En el seno majestuoso de la Filosofía. Esta es la Madre que tales hijas tiene. Por eso la obra filosófica es inteligente, moral y bella.

VI

Puede, muy bien, la expresión salirse de las formas llamadas reales impropriamente. (En todas las formas hay realidad. La diferencia sólo depende del giro de esta misma realidad). Cabe en lo posible que se salga la expresión

de la esfera natural en alas de la fantasía o elemento imaginativo que no tiene ni puede tener fronteras en la vida del Arte. Puede el Artista soñar en un mar no azul sino de color de violeta, por ejemplo... En un claro de luna verde... En una enramada de un azul muy intenso... En un paisaje de tonos amarillos y matices negros como girones dispersos de la noche... etc., etc.

Estas fantasías que resaltan en los cuadros modernistas no quitan valor alguno a la obra de arte, y en ocasiones la ensalzan haciendo más estéticas las expresiones, sólo que es muy difícil encerrarse, con elementos de pura fantasía, dentro de la tónica de la Belleza. En tales expresiones nada más fácil que trocarse en chavacano y ridículo lo que debe ser bello y sublime. Hay que someterse, en este caso más que en ningún otro, a la Ley de la evolución y la armonía. Es preciso evitar, a toda costa, los choques de los colores para establecer entre ellos el contraste. Pintar por pintar a lo modernista, haciendo que unos colores se sucedan a otros, inmotivadamente, no es arte hermoso, a lo más podrá calificarse de arte de capricho, y no es ese el fin que persiguen, seguramente, los grandes artistas de este género.

CAPÍTULO VI

EL SENTIMIENTO

I

No hay fenómeno, alguno, en el Universo, que no se deba a una corriente de fuerza en función con otras dos. Unas que concurren como fuerzas concomitantes relativas y otra de carácter universal que las pone en comunicación. Este es el Poder máximo; este es Dios. Tratándose de los fenómenos de orden psíquico, podemos afirmar que para que se produzca el conocimiento, tienen que intervenir del mismo modo; fuerza o substancia que se dé a conocer; Fuerza o substancia que conozca y Fuerza Superior que las relacione.

Abordamos esta magna cuestión en nuestro libro «Teoría del conocimiento» con gran amplitud, pero hay que dar noticias previas

para que se haga más comprensible esta Teoría del Arte.

Toda corriente de fuerza que penetra en nuestro organismo, tiene que modular, exactamente, en la forma en que éste se halla modulado, de mayor a menor densidad, desde las partes de mayor resistencia hasta el cerebro que es el órgano de la Fuerza consciente. Por eso nuestro organismo es una escala progresiva que nos pone en relación con la Naturaleza y el Espíritu, modulando, desde el Medio externo al fondo interno, dentro de nosotros mismos.

Las corrientes de fuerza que proceden del exterior, tampoco penetran en dicho organismo si no hallan paso abierto adecuado. Las ondas que proceden del tañido de una campana, por ejemplo, no penetran por los ojos y sí por los oídos. Las ondas de refracción de la fuerza natural, llamada luminosa, no penetra por los oídos y sí por los ojos... etc.

Estas corrientes entran en reversión, obligadas por los órganos que tienen que atravesar, hasta llegar al cerebro donde ya han realizado la modulación necesaria que las equipara a la fuerza consciente en cualquiera de sus grados de elevación en el término preciso de la misma naturaleza correspondiente al Medio

universal. Ninguna substancia puede tener expresión o revelarse, como no sea en comunicación con otra del mismo grado. Ninguna de ellas puede avistarse con el Espíritu sin convertirse antes en fuerza espiritual. Para realizar este trabajo previo, involucionan en nuestro organismo, siguiendo la escala de derivación que éste ofrece. Los sonidos se oyen, pero es por dentro, no por fuera, como las imágenes de la visión que también son internas, conforme veremos, detenidamente demostrado, en nuestro libro que trata de la Luz.

De estos hechos arranca la definición que hicimos de la «expresión», calificándola de *revelación que de su modo de ser hace una substancia en el modo de sentir o conocer de otra*. No es posible eludir en ningún caso. Primero, la existencia de las fuerzas concomitantes. Segundo, la concurrencia de estas fuerzas. Tercero, el Poder Universal que las pone en comunicación. En este concepto, el cerebro puede calificarse de *cámara de visitas*. Cada visita, llevada a cabo por una corriente de fuerza, es una revelación. La substancia visitante toma expresión en aquella cámara, revelándose conforme a su modo de ser. Así es como nuestra fuerza consciente se *entera* de aquella visita o manifestación.

Pero bien: lo que en la corriente o fuerza visitante, es revelación o expresión, en nosotros es conocimiento o sentimiento según el carácter y la intensidad de aquella corriente. Si leemos en las páginas de un libro científico, las ondas de la visión harán modular nuestro cerebro en consonancia con la modulación que en el cerebro del autor se produjo. Aquí hay expresión y hay conocimiento. Si vemos una estatua bella o escuchamos un trozo selecto de música y tenemos receptabilidad orgánica, la expresión de aquella fuerza estética produce en nosotros el fenómeno que calificamos de «sentimiento».

En rigor todo es conocimiento, sólo que tiene diferentes fases o modalidades. Cuando la expresión de la substancia que se revela en nuestro cerebro, afecta a los términos superiores del Espíritu, decimos que conocemos aquella forma expresiva. Cuando la expresión se refiere a sujetos más sensoriales o de un orden que afecta más a nuestro ser fisiológico, decimos que sentimos aquella expresión.

El conocimiento, o el sentimiento, se hallan, siempre, en relación con la fuerza expresiva ocasional, más ¿por qué hay sentimientos tan distintos y opuestos entre sí, como el Placer y el Dolor? Esta es otra magna cuestión. El

organismo humano es como un Universo en pequeño, sólo que no abarca como el Universo grande toda la escala de derivación de la Substancia única de Polo a Polo; desde la fuerza de máxima intensidad (Ley de Substancia infinita), a la de máxima densidad (la Materia), pasando por los estados intermedios de Espíritu, Luz y Naturaleza. Nosotros nos derivamos del Polo negativo (la Materia) y abarcamos, orgánicamente y en orden inverso, los términos de aquella gran escala Naturaleza, Luz y Espíritu, mas no llegamos al Polo positivo (Ley de Substancia infinita). Nuestro giro es de progreso por esta causa. Nos perfeccionamos en demanda de aquel término de perfección infinita, ajustando la escala de nuestro organismo a la escala constituida por el Medio Universal.

Si se infiere un daño a nuestro organismo sufrimos una sensación dolorosa. ¿Por qué causa? Porque se altera el normal ajuste conque se hallan casadas las dos escalas, la del individuo y la del Medio. Cualquiera sensación que se produzca interrumpe la normal adaptación que debe unir a entrambas y se manifiesta en sentimiento de Placer o Dolor según los casos. El equilibrio puede interrumpirse de dos maneras; o dominando el

Medio sobre el individuo, o dominando el individuo sobre el Medio. En el primer caso, el sentimiento es de dolor, de menor a mayor grado. En el segundo, el sentimiento es de placer, en grado, que también puede ser mayor o menor. Depresión orgánica en un caso; expansión en otro.

¿En qué casos se producen los sentimientos de dicha en el alma? En los casos en que su organismo (el alma también es orgánica), trata de elevarse sobre la adaptación normal que sostiene con el Medio. Por ejemplo, contemplando una obra de Arte en el orden estético, una acción generosa y altruista, en el orden moral y un juicio sereno y elevado en el orden lógico. En estos casos el Espíritu siente la satisfacción más inefable y pura. La sensación es emoción, debiendo aquí significar que también la sensación y la emoción siguen direcciones opuestas. La sensación se produce por el movimiento que se opera desde la Naturaleza al Espíritu. La emoción por el que se opera del Espíritu a la Naturaleza; conmutándose, en muchas ocasiones, por acción recíproca.

¿Y en qué casos se produce el sentimiento al que damos el nombre de placer? Cuando respiramos un ambiente agradable; cuando

satisfacemos el apetito, cuando mitigamos la sed, cuando recibimos buenas noticias que han de redondear nuestros negocios. En una palabra, cuando nos sentimos alhagados por un movimiento sensacional que va desde la Naturaleza al Espíritu. Las sensaciones para el cuerpo; las emociones para el alma.

III

- Como quiera que estas inversiones del sentimiento, en relación con sus orígenes opuestos, tienen que operarse dentro de un mismo organismo, resulta como tenemos afirmado, que las emociones del alma que alteran el ajuste de las dos escalas en el Medio espiritual, alteran, correlativamente, todas las demás de la escala. Un individuo que está triste por causas de orden puramente moral, pierde sin embargo, el apetito, demostrando este hecho que el buen orden de la adaptación se ha extendido a toda la escala. A la inversa; el que pierde las ganas de comer, por perturbaciones puramente fisiológicas pierde también el buen humor; pero en todos los casos podemos apreciar, perfectamente, la diferencia que existe entre un padecimiento del alma y otro

del cuerpo, como también entre un placer del cuerpo y una dicha del alma, hasta llegar en ciertas ocasiones, al caso patológico, al que damos el nombre de enfermedad.

Hay espectáculos que aún viniendo del exterior, pasan por el organismo sin causar en él trastorno alguno, pero que al llegar al alma y tomar expresión, la sacuden bruscamente hasta producir accidentes funestísimos. El horrendo espectáculo que ofrece un campo de batalla después del combate, tiene para los que no han tomado parte en la lucha, imágenes sangrientas que estremecen profundamente el alma. Esta se deprime y entonces domina el Medio alterándose las buenas relaciones que deben existir entre ambos. Pueden ofrecerse hasta casos de locura cuando entre los montones de cadáveres se ve el cuerpo ensangrentado, de algún ser querido. La interrupción de aquellas relaciones es tan violenta, que se rompe el vínculo de su enlace y el alma pierde sus soportes orgánicos, que ya no pueden luego hallar reparación, o si la encuentran, sólo es a merced del tiempo y de sabias disposiciones médicas.

Los sentimientos normales son aquellos que alteran de un modo casi imperceptible las relaciones de las dos escalas. Por ejemplo: las

sensaciones que se producen por el ejercicio de los sentidos. La satisfacción que damos al apetito produce un sentimiento de placer puramente fisiológico. Nos elevamos al modo conque aumenta la intensidad de la luz que arde en una lámpara al echar en ella el aceite que ya iba escaseando. El cuerpo se eleva o bien recobra el nivel que había perdido por el apetito que siempre es causa deprimente. El placer experimentado indica que el equilibrio se ha restablecido. Mas supongamos que se trata de una comida succulenta, y que esto da motivo al exceso. La satisfacción, en este caso, aumenta, porque el organismo se sobrepone, mucho, al Medio, sólo que luego el Medio tiene que recuperar su plaza, y lo que antes era gusto, se vuelve ahora disgusto; porque el cuerpo fuertemente excitado se resiste a volver a su tónica normal. Se entabla la lucha y como, al cabo, quien vence es siempre el Medio, paga el organismo aquel pugilato con horrores de digestión o con horror de indigestión que es peor todavía.

Lo mismo ocurre con los sentimientos de exaltación del Numen. Teniendo el cerebro en tensión desmedida, se producen trastornos de carácter psíquico y eso que el cerebro es mucho más fuerte y vigoroso que el estóma-

go. Sin sentido metafórico alguno, para tomar visión artística en el Medio espiritual que excede a la normalidad de las relaciones orgánicas que el cerebro sostiene con el mismo, o para obtener la revelación de una idea superior, concurre, a la ejecución del hecho, una fuerza tan intensa que bastaría por sí sola para realizar en la Naturaleza las más poderosas funciones.

Los sentimientos se hallan en relación con las aptitudes orgánicas de cada individuo. Los hay a quienes la audición de una obra magistral de Música, no interesa ni poco ni mucho, y son sin embargo muy exquisitos para experimentar la emoción en otros géneros de Arte.

Con el Artista, la generación de las expresiones estéticas, es correlativa del sentimiento que originan. Cuando contemplamos una obra de Arte ésta nos emociona, ¿Por qué causa? Porque nos eleva como ya hicimos constar en otro capítulo. Estos hechos confirman la verdad que antes expusimos de que todo sentimiento altera siempre las relaciones que el individuo sostiene habitualmente con el Medio en cualquiera de sus términos de ajuste o adaptación desde el Espíritu a la Naturaleza. ¿A qué obedece esta alteración? A las

modificaciones orgánicas que tienen que operarse para que el cerebro pueda tomar conocimiento o sentimiento de cada expresión o visita que recibe. No se puede pensar ni sentir nada nuevo sin órgano adecuado. Una expresión muy intensa y brusca, sacude, fuertemente, nuestra escala orgánica porque choca rudamente con ella. ¿Cuándo nos habituamos a esta expresión? Cuando se adapta a nuestro organismo aumentando la escala orgánica. Esta es materia extensa que trataremos ampliamente en libros sucesivos.

CAPÍTULO VII

LA OBRA DE ARTE

I

Trasladémonos al taller donde el Artista pintor se halla, frente por frente, del modelo que trata de reproducir en el lienzo. Quiere hacer un cuadro que ha de ser fiel trasunto de la figura de un caudillo en el acto de dirigir un combate.

El cuerpo sensible del modelo, revestido con la indumentaria perteneciente al caso, es la imagen motora que provoca, en la mente del Pintor, la fuerza de organización que necesita para que con movimiento inverso, resurja la propia imagen en el cerebro vestida con las galas que le ofrece el Numen a merced de la fuerza emanada del Medio espiritual. Este es el trabajo de la inspiración.

¿Y cómo se explica este trabajo? Un Espíritu determinado, el de un Artista, por ejemplo, vive adaptado a uno de los términos A o B del Medio espiritual donde encuentra su ponderación o equilibrio; pero aquel no es el último tramo de la espiritual escala. Hay otros más elevados, ó más internos, que constituyen los medios intermediarios cuyo límite de máximo fondo se encuentra en el Infinito. El Artista quiere adquirir más alta ideación de un medio radial superior o más elevado, en relación con el Medio en el cual convive habitualmente, y para lograr aquel objeto necesario es que entre en reversión su espíritu. Pongamos un ejemplo sencillísimo. Queremos coger una fruta que cuelga de la rama de un árbol; pero ésta no se halla al alcance de nuestra mano, ni aún alargando el brazo, y nos obliga a forzar la acción y hasta a que nos pongamos de puntillas para lograr, al cabo, nuestro propósito. En este caso, la fuerza que se emplea es física y el fenómeno es externo. He aquí las únicas diferencias. En el otro caso el esfuerzo es mental. El trabajo es de inspiración. Se trabaja por dentro para alcanzar la codiciada imagen que ocupa el término elevado o más interno. En ambos casos, la acción se sale de su esfera habitual. El Es-

píritu desea obtener mayor radialidad, pero el organismo se resiste a variar sus términos de ponderación por los cuales se halla adaptado, a la inversa, con todos los que actúan sobre él a la directa, pertenecientes al Medio Universal.

El Artista tiene que ejercitarse en esos dos movimientos contrapuestos y en el organismo se alteran, momentáneamente, aquellos términos de ponderación. Para inspirarse tiene que *hacer fuerza* de elevación y luego que se apodera de la mariposa ideal que vuela y revuela en internas alturas, se ve obligado a invertir el movimiento que debe tener, ahora, dirección contraria, para constituir el Módulo artístico que es precisamente la obra de Arte.

Así es como el observador atento se fija en el prodigio de que las pinceladas que van realizando el trasunto, modulan con una belleza, en el cuadro, que no posee el modelo; más ahora ya conocemos la causa del prodigio que el Pintor realiza, activando todo su organismo, para que la fisiológica escala se adapte a las dos funciones invertidas con un trabajo casi simultáneo, que unas veces es de inversión y otras de reversión de la fuerza del Espíritu. Puede definirse el Numen, o la inspiración, diciendo que se halla en un trabajo

momentáneo de reversión de nuestra fuerza espiritual.

II

La figura del tipo vestido de guerrero penetra por los sentidos en el cerebro del Artista. Allí modula, sirviéndole de estímulo, para que brote el Numen o sea una mayor elevación de la fuerza psíquica de intensidad variable.

El Pintor, provisto de su paleta y pincel, actúa de dos maneras como situado en dos planos diferentes. Contempla el modelo por fuera y a la imagen ideal por dentro y sigue laborando en su obra. Sobre el fondo blanco del lienzo, aparecen las primeras pinceladas y enseguida se advierte que de aquella escala fisiológica de reversión, o de tal organismo, nerviosamente excitado, sale *algo* que no ha entrado. *Algo* que no pertenece a la figura prosaica y rígida del tipo mercenario que sirve de modelo.

Se establecen, pues, como repetidamente hemos hecho observar y en cuya repetición somos y seremos, de intento, prolijos, dos corrientes que actúan en contrarias direcciones,

con dos movimientos que también resultan contrarios, como es consiguiente. Por el impulso de origen externo, surge la imagen en la cámara cerebral. Por el impulso, de interno origen, surge en la propia cámara con la modulación que recibe de la fuerza elevada del Medio. Surje y resurje la imagen, en aquella cámara, como virgen desposada que se introduce en su gabinete, vestida con el traje ordinario, y aparece luego magníficamente ataviada.

Pero la imagen al modular en el lienzo, con los colores de la paleta, imitando los que dan colorido al modelo, tiene mayor o menor intensidad artística. Ya dimos la explicación de la causa a la cual obedecen estos términos diferenciales. Suponiendo que la reproducción se haga en el cuadro, con exactitud matemática, de modo que parezca que el modelo se haya duplicado, en semejante caso, la cámara cerebral se ha convertido en cámara fotográfica. No ha intervenido el Numen en aquel trabajo. No hay esfuerzo alguno de elevación. La obra de Arte no resulta. Se trata únicamente de una fotografía.

III

Situémonos ahora en el extremo opuesto. El modelo sólo es un acicate para que brote la inspiración en el cerebro del Artista. La imagen aparece, no como una copia rígida y exacta del modelo, sino circundada con la asombrosa aureola que es el signo característico de la vida del Arte. Aparece, allí, la figura del caudillo guerrero, sobria y vigorosa, dando idea de la magnitud del combate. El cuadro tiene el ambiente de visiones siniestras que hacen característico el escenario de la guerra. Este es un buen cuadro. La figura es humana. Probablemente un general con aquel mismo carácter y dentro de aquellas circunstancias, ofrecería igual aspecto: la propia humanidad. El Artista que tal cuadro produce, puede calificarse de excelente; pero en el Arte hay más. El genio puede alcanzar un grado superior. El Numen puede elevarse a mayor altura. La concepción puede exaltarse hasta el grado en que se exalta el acto de la humana generación aunque con otra Naturaleza. Entonces aparece la obra del Maestro que lleva al lienzo no la imagen del guerrero, adaptada a un Yo artístico que puede ser determinado, sino al

Yo sintético; al tipo universal de todos los pueblos y de todas las edades. En esta poderosa creación la Belleza se impone a las siniestras imágenes de la guerra. Todo es sublime en aquel ambiente. La Materia desaparece. Domina el ideal y resurge la Historia evocando sus más grandes prestigios. La figura del caudillo guerrero trae a la memoria los recuerdos de los más victoriosos capitanes. No es la de Condé ni la de Turenna, ni la del gran Capitán. Tampoco es la de Napoleón; pero a todas ellas se parece, en aquel modo de ser de indeterminada grandeza, que sólo es patrimonio del Genio. Esta es la obra superior. El cuadro se hace inmortal, porque se da creación a uno de los dioses del Arte.

¿Cómo se impone la dirección a la mano y de ésta al pincel y luego a la paleta y al lienzo? He aquí planteado otro gran problema. El Hombre no se constituye por una vida única. Sólo es único el Infinito. Nunca perdamos esto de vista. Científicamente ya se ha disipado el error. Los Biólogos ya saben que toda existencia debe su constitución á otras determinaciones también orgánicas. La cadena es inconmensurable, y sus eslabones se unen por involución. La vida individualizada es una concurrencia.

El Espíritu no podría ejercer su facultad directriz sin los auxiliares vivos, cada uno en su grado, que le obedecen y secundan con fidelidad asombrosa y los cuales constituyen las partes integrantes de nuestro ser orgánico. El Espíritu dice: *Esto ha de ser* y la orden se trasmite, de unos á otros auxiliares, desde el principio radial al círculo átomo y a la esfera molécula. El pincel se mueve á impulsos de la mano, aprisionado por los dedos con la fuerza precisa para evitar derroches y violencias de acción que pudieran entorpecer la buena marcha y mejor producción del trabajo. No es sólo la mano la que se adiestra en este ejercicio, ni acaba en los dedos la singular destreza que tal ejercicio requiere, teniendo presente que tocar un lienzo artísticamente es lo mismo que herir con arte las cuerdas de un instrumento de música. Si cada pincelada pudiera traducirse por medio de un sonido, el cuadro resultaría una obra musical. La destreza es patrimonio de cada elemento orgánico. Toda parte alicuota orgánica, aporta su cooperación instintiva al resultado de la obra total, y hace lo que sabe hacer conforme a su radio de acción y a lo que, previamente, le han enseñado por medio de la práctica. Todo es según la complejidad orgánica de cada

ser. A la mano no hay que pedirle que escriba, por sí sola, una cualquiera de las páginas del Quijote, por ejemplo, exagerando la tesis. Esta obra pertenece al Hombre y no a todos sino a un Cervantes; pero enseñándola a manejar un arco o dirigir un pincel, mediante una adecuada, dirección, sabe realizar, admirablemente su cometido sumándose y asociándose todas las acciones instintivas de sus partes orgánicas componentes.

IV

La forma ideal de la estatua brota en el cerebro del escultor. Compónese de líneas intangibles que oscilan entre lo inextenso y lo extenso. Hay que dar vida persistente á la imagen acariciada. Tendrá que ser expresión de un dolor inmenso o de una arrogancia fiera, o de una soberana dignidad... Y toda esa vida hay que llevarla al mármol. ¿Y cómo? Haciendo que éste module en la forma que tiene aquel dolor en la visión artística... La forma es la encargada de realizar el prodigio, pareciendo que fluctúa sobre el mármol, como una aureola, en esa esfera llena de misterio que ya no es extensión sin dejar de serlo

como elemento que transije con la finitud y con la infinitud, situándose entre el Espíritu y la Materia, no olvidando que la forma es también vida y movimiento en su modo de ser intangible en que la realidad gira en la idealidad, sin salir nunca del elemento Fuerza que es inseparable de toda existencia. No hay duende ninguno en estas creaciones artísticas. El fantasma desaparece ahuyentado por el luminoso resplandor que se desprende de estas sencillísimas verdades. La estatua es bella porque el Artista ha hecho modular al mármol en consonancia con la forma ideada.

Realizada la obra artística, la estatua ya vive. La idea se adapta al mármol y el alma y la piedra constituyen un ser estético. La intensidad de su vida es conforme a la intensidad de su belleza. La estatua posee un Yo artístico. Habla como debe hablar, en ese lenguaje sin palabras que lo explica todo. Sus frases son líneas y perfiles. Estos hacen la revelación de lo que la estatua siente. ¿Y cómo sin sangre ni nervios ni corazón siente la estatua? Así es la verdad. Toda la escala modulada del ser humano se ha condensado en aquella forma. La forma bella que hizo modular al mármol. La sonrisa sarcástica que, acaso, asoma en los labios marmóreos, está

impregnada de calor humano, solo que es más tenue que la que se produce en la vida natural, como es más tenue la onda molecular que el cuerpo del cual se irradia. Deben ambas su generación á la misma fuerza, pero actúan desde polos opuestos. La vida del ser estético está sobre la vida del Hombre y es menos perecedera.

El procedimiento que el escultor emplea para llevar á cabo su obra, comprende un trabajo mental acompañado de otro puramente físico. Empuña el cincel y pone en relación la fuerza del Medio espiritual, con la piedra. Las corrientes circulan sin cesar por la escala fisiológica que aquí actúa a la inversa. Funcionan los ejes y poleas de transmisión y el pincel ataca a la piedra, destrozándola unas veces, mordiéndola otras y acariciándola por último. La imagen se mueve en la esfera ideal y a todos estos movimientos atiende simultáneamente el Espíritu. La forma de la imagen aparece en girones dispersos sobre el mármol. Aquellos girones se van uniendo; se anima el bloque por secciones hasta que aparece la vida total derramada en el cuerpo de la estatua.

V

En esta derivación de la Fuerza psíquica, por escala de menor a mayor densidad, la energía de origen pierde alguna parte de su caudal. La Ley de Homs se aplica a este caso como al de determinación de las pérdidas que experimenta todo fluido, al ser conducido a distancia por tubos o cables conductores. Tiene la Fuerza primitiva que vencer todas las resistencias que encuentra en el organismo para derivar sus corrientes. Así es que nunca la imagen marmórea modula con toda la hermosura nativa del modelo el cual gira sobre un eje, sin soportes ni coginetes, en el taller de las ideas, donde la Matemática no impera, porque no hay centro de relación ni comparación. La idea, sin embargo, tiene que reaccionar sobre la materia. De la infinitud hay que pasar a la finitud. De lo limitado a lo que tiene límites. Se descompone aquel conjunto admirable para que se exteriorice por partes; y todo esto debe pasar por el organismo a cuya aptitud, más o menos adecuada, se funda, ahora, el éxito del trabajo. Así es que el organismo tiene que ser tan artista como el es-

cultor, o mejor dicho, han de constituirse ambos, de modo, que las diferencias de acción, no sean causa de su divorcio porque entonces no hay fecundidad en el matrimonio. No hay obra de Arte.

Se establece un pugilato de fuerzas entre la piedra que resiste y el cincel que ataca bajo la acción del Espíritu que dirige. Aquí se determina el voltaje de esta fuerza. Físicamente el mismo esfuerzo se emplea para cincelar una estatua con alma que otra sin ella. La Fuerza directriz es la que impone el orden del trabajo cuya resultante tiene que ser la Belleza. El mármol reacciona a las heridas que le infiere el hierro a golpes de martillo. ¿Qué busca en los ocultos pliegos de la piedra el Espíritu que actúa sobre el cincel? El Módulo que parece salir de los senos del mármol. Busca la línea bella que el Numen concibe a la directa y que se esconde en el mármol, a la inversa, por la imprescindible Ley que hace imposible todo fenómeno sin la concurrencia de dos fuerzas opuestas de densidad equivalente. ¿Cuándo aparece la línea apetecida en la estatua? Cuando el artista la desentraña de la piedra después de haberla desentrañado del Medio espiritual con la fuerza de su Numen. Son dos líneas congéneres, que se reco-

nocen *en sí*, confundiéndose en una sola, como hijas de una madre común, que allí se encuentran, después de una ausencia prolongada.

Si en una estatua hay forma bella es porque el mármol no se resiste a corporizarla. Hay allí una existencia, una determinación, un equilibrio... luego éste ha sido operado por dos formas contrarias concurrentes de la misma naturaleza. De esta verdad de hierro no puede salirse, de lo contrario no se llega a ningún estado en la Vida Universal. La línea bella modulada en el mármol, no proviene sólo de la energía psíquica. ¿Cómo quedaría allí prendida perseverando en su expresión y belleza? No sería posible si no hubiera nudo. Proviene aquella atadura, según ya dijimos, de la misma piedra. Así se forma el nudo. En el cerebro del escultor el giro es de inversión; y en el mármol de reversión, generándose, por el contraste de ambas fuerzas, el Módulo artístico que a la contemplación, aparece, luego, como envuelto por una atmósfera espiritual llena de inefable misterio.

Del mismo modo que nosotros tenemos conciencia del esfuerzo que hemos hecho para dar alumbramiento a la vida de aquel ser estético, lo tiene el mármol con la conciencia invertida. En el cerebro se inicia el movimien-

to que trae dirección contraria. El trabajo, aquí, es de condensación o inversión. Aquellos y estos elementos, se encuentran y entrelazan por virtud de sus giros opuestos y el portentoso fenómeno queda, así, realizado. Se produce la visión artística en el cerebro y aparece la estatua completa como si acabara de salir, en su pétrea desnudez, del fondo de un lago de luz, a modo de impensada y súbita revelación, o feliz reconocimiento de dos fuerzas superiores, que logran avistarse en aquel punto, después de una larga separación. Humana sin pertenecer a la Humanidad. Imagen divina vestida de mármol. Idea con cuerpo material, y piedra revestida de espíritu, como evocada por un doble y misterioso conjuro, y a la vez iluminada con un resplandor que así parece bajado del firmamento, como irradiado de una luz purísima que hubiese encendida, milagrosamente, en el corazón petrificado de la estatua.

VI

En el arte poético la fuerza de generación es muy pura y cualitativa. La Poesía es una mariposa ideal que huye del contacto de la materia. Es el Arte que más se aleja, pero

nunca puede llegarse a la incomunicación completa. La mariposa de los campos tampoco puede volar sin partículas de aire que la sostengan. No es posible evitar en ningún caso el punto de apoyo necesario. Las dos funciones, la directa y la inversa, se imponen siempre. La forma poética es una determinación; luego hay causas determinantes en función contraria recíproca. El desiderátum sería que la mariposa ideal revolase, siempre, por el medio inefable y puro, acariciando los espíritus; pero esto no es posible. La necesidad del giro se impone en todas las manifestaciones del Espíritu que se exteriorizan por una o por otra forma. Hay que pasar desde la infinitud a la finitud; desde lo inextenso a lo extenso; desde lo indeterminado a lo que tiene determinación; y esto no puede realizarse sin la inversión de la Fuerza o sea sin pasar por los términos necesarios que operan su condensación.

¿Cómo exalta el Poeta su numen? Por medio de imágenes motoras de una sensibilidad exquisita, y las cuales tienen su raíz en términos muy elevados de la Escala Universal. En el Poeta sólo hay movimientos emocionales. Su giro es de dentro afuera. El núcleo es puramente espiritual y el que menos rastro de

materia deja en el organismo. Sentir la Poesía es sentir la Verdad purísima, y para esto es necesario que dicho organismo sea muy poco denso y de una gran delicadeza receptora. Se explica que los Poetas no sean autores dramáticos y que sus tentativas se malogren por regla general. Cuando el poema escénico tiene esa paternidad, las figuras carecen de verdadera expresión humana. Se prescinde al generarlas de los nervios, el fósforo, la sangre... casi por completo. La vida resulta muy ideal y no se condensa, lo suficiente, para llegar hasta el calor humano. Entre las creaciones poéticas, cuyo medio no está en la escena, y esas otras de exagerada realidad objetiva, caben distintos géneros y uno de ellos, el más cercano a la vida puramente poética, se encuentra en la escuela romántica que ha producido obras inmortales. La Poesía sólo acepta para sus imágenes, vestiduras luminosas, y por consiguiente no puede salir del Medio donde la luz se produce, pero si que puede el Poeta convertir su lira en espada que derribe el cetro del Tirano; en ramo de olivo que devuelva la paz a los Hombres; en báculo de la vida, en consuelo del desgraciado... No hay que encerrar a la Poesía en ese círculo exclusivo del Arte por el Arte. Este puede ser útil

sin dejar de ser arte. La utilidad no es seguramente un elemento artístico, pero puede derivarse de las creaciones estéticas, acaso con mayor eficacia que de otra alguna fuente de derivación. Los Poetas, tampoco son como los ruseñores que cantan, en el fondo del bosque, sólo por cantar.

La Poesía puede apoderarse de una idea útil a la Humanidad y revestirla de mágica aureola, como el Teatro llamado de las Ideas siempre que éstas encuentran en la acción del drama su lógico y natural desenvolvimiento. La abnegación puede ser cantada por los Poetas con plectro de oro y el sacrificio por una idea hermosa de progreso y libertad, puede dar origen, en el Teatro, a las situaciones más interesantes y patéticas. Tanto el Poeta como el Autor dramático pueden ofrecer, cada cual en su forma, el espejo donde se reflejen las ideas que ennoblecen a la Humanidad, opuestamente a las otras que constituyen sus lunares y lagunas. En tal caso habrá utilidad y arte, pero arte más complejo y elevado.

VII

En el arte de novelar las fuerzas generadoras tienen igual dirección y movimiento que aquellas otras que dan origen a la vida escénica, pero con diferentes desarrollos. Para el novelista la escena se ensancha. El Teatro es todo el Mundo. La acción se desarrolla individualmente en cada cerebro por medio de la lectura. Así el Público es la Humanidad. Las formas que dan vida a los personajes no se condensan. Cada lector es su intérprete y la reproduce por sí, sintiéndola conforme a su manera de ser, contemplándola con la luz interna del Espíritu. Dichos personajes aparecen en el cerebro como en un escenario y allí se mueven, accionan y gesticulan como si realmente fuesen figuras de carne y hueso, cuando el Autor de la novela supo revestirlas de su verdadero carácter. El elemento descriptivo coadyuva de un modo eficaz a este resultado. En el Teatro los caracteres se definen por su propia acción. La silueta moral de cada uno de ellos tiene que dibujarse con mucha intensidad. Si el lenguaje no tiene esta intensidad, la figura no queda bien delineada.

Pasa como un esbozo y no produce el interés que despiertan los seres humanos.

Cierto es que la vida, en la novela, no se condensa como la vida escénica, pero aquella tiene más anchuroso campo de acción y desarrollo. No tiene tasado el tiempo y no se somete a las rígidas imposiciones del Teatro. El ambiente de la novela tiene la amplitud del horizonte que se abre indefinidamente a las miradas. Como el medio es más amplio, este género de vida artística, adquiere, también, mayores proporciones. En ambos casos la génesis se opera por asimilación de la vida de los seres humanos para invertir su giro y ofrecerla a otros Espíritus en formas paralelas. Estos son los frutos del estudio y la observación. La sensibilidad allega los materiales que son precisos para que las imágenes adquieran cuerpos, más o menos puros, de resistencia. El Novelista penetra en el alma que posee la Naturaleza. El monte, el valle, el río, el palacio, la cabaña... son personajes de sus obras a los cuales atiende como si se tratara de los seres de más honda psicología. En las descripciones de la moderna novela, el paisaje aparece unas veces impregnado de melancólica poesía... otras de belleza salvaje cuando no de infinita majestad y grandeza... Las on-

das del murmurante río se llevan al mar los cuadros flotantes de la escena... El cielo se enrojece como sorprendido por una acción generosa... Palidece el día como si hubiera dolor en los ocultos senos de la luz... La Naturaleza se desdobra y desprende su fuerza psíquica...

Estos fenómenos del arte de novelar consolidan todas las afirmaciones que hicimos sobre la vida del Arte en general. En el arte pictórico, el Genio adapta su fuerza espiritual a las formas naturales. El monte, el valle, el río... se ofrecen a la contemplación con formas que son paralelas. Las sustancias químicas esparcidas en el lienzo, al entrar en reversión y penetrar en el cerebro, toman la visualidad que ofrece la Naturaleza por la vía directa y lo mismo acontece con el Arte dramático, donde el efecto semejante, se produce por la interpretación que se debe a los propios seres humanos; pero en la novela las formas son puramente ideales. Hay que hacer dimensiones, perfiles y siluetas por medio de la frase. El pincel del novelista es la pluma y, sin embargo, en las páginas del libro quedan retenidas las imágenes que resurgen, luego, en el cerebro de cada lector, como las figuras en el cuadro y los personajes en la escena, por

una prodigiosa trasmutación de las fuerzas generadoras que sólo puede llevarse a cabo en términos muy elevados de la interna escala de su evolución; en esa esfera misteriosa de la realidad subjetiva, intensa y pura, que flota en los lindes rayanos a la Ley de Substancia infinita (Perfección infinita) de donde se derivan, a partir de un elemento común, todos los elementos de la variedad. En la lectura llevada a cabo de un modo que pudiéramos llamar mecánico, no hay más sensaciones, que las que ofrecen los signos tipográficos que llenan las páginas del libro. Formas escuetas que nada dicen a los órganos de la sensibilidad, pero estos signos, como por arte de encantamiento, al desdoblarse y penetrar en el cerebro, dan organización a las formas y a las ideas que contienen, mejor dicho, son estas mismas ideas y formas las que se revelan por sí en el fondo de nuestra conciencia.

VIII

En la obra musical puede una frase llegar a la descripción de la Naturaleza imitando, por ejemplo, los rumores de la selva, los del mar, en calma o tempestad; dando conciencia

de la poesía del paisaje o, de la grandeza del mar irritado, pero el objeto acabado de la música se encuentra en la expresión de los sentimientos. El dolor, la alegría, la voluptuosidad... cuantas manifestaciones afectan a la vida interna del ser humano como aquellas otras de sensación externa, se revelan por medio de la música, la estatua o la pintura. En los términos más elevados de la Fuerza, las distancias entre los elementos diferenciales desaparecen. Forman estas diferencias las aristas que convergen hasta coincidir en la cúspide máxima, el Infinito, donde ya no puede existir diferencia de ninguna especie. Pero hacia el Infinito se va por grados, desde lo más complejo a lo más elemental. Llega un punto, en esa escala interna, en que la luz, la forma y el sonido estrechan tanto sus distancias, que llegan a constituir un solo elemento.

La imagen bella, la música sublime. ¿Qué son? Expresiones distintas en la esfera del Arte. Luego estas existencias, de orden subjetivo, entran en movimiento convergente. Eliminan los elementos sensibles de que se hallan revestidas, y al extractarse, desaparecen sus diferencias para constituir una nota común. Así es que el Espíritu conoce, siempre, a quien le visita cuando éste se despoja de su traje

material o sensible y le revela su condición y el alma que le ha dado vida y para este conocimiento, nada importa que aquel traje sea de líneas y perfiles como que se halle irisado de colores o matizado de cadencias y armonías.

CAPÍTULO VIII

ARTISTAS INTÉRPRETES. EL ACTOR

I

El Actor es el intérprete encargado de revestir de sangre humana los tipos ideales que también deben su origen a la observación profunda de la vida que pertenece a la Humanidad. Aquí el modelo es el Hombre; ya lo hemos dicho. La Naturaleza da el tipo que resurge, con formas intangibles, en el cerebro del Genio y luego vuelve a la Naturaleza travestido con la humanidad que le ofrece el Artista intérprete. Es giro y no ficción de la vida. El personaje cuya interpretación se halla a cargo del Actor, se hace carne. Este no actúa en la escena por sensación. Actúa por emoción. La primera se debe a un movimiento que es de afuera adentro o de mayor a

menor condensación. La segunda se debe a un impulso contrario, de dentro afuera, o de menor a mayor densidad. Por esta causa la vida que se reproduce en la escena, resulta más bella que la vida natural como todas las obras de Arte. La buena ejecución y la labor meritísima del Actor estriba, precisamente, en descartar de su tarea todo detalle artificioso. Cuando la vida, en la escena, sigue una dirección paralela a la vida ordinaria, con la aureola, además, que debe a su espiritual estirpe, entonces el Actor revela sus condiciones de gran Artista.

En este caso el Actor ya no vive para él, vive para el personaje que interpreta. No hay que decir que finje ni que imita. Nada de eso. Su personalidad se trasmuta como si cambiara de Espíritu, substituyéndolo por el de aquel personaje. Claro es que esta trasmutación supone un prodigio de arte escénico; un desdoblamiento total del ser humano, debido a facultades muy superiores. El organismo que modula en la vida normal del actor, tiene que modular contra su costumbre para dar calor de sangre a un espíritu que no es el propio, bien lejos de esas ficciones pretendidas. ¿Hay ficción en la estatua cuando el escultor pone en ella alguna expresión de dolor, por ejem-

plo? ¿Quién dice que ese dolor no es verdadero? Lo es con carácter artístico. El dolor fingido tiene otro sello. Puede imitarse y se imita, en ocasiones, para ciertos fines de la propia vida natural, pero no se trata aquí del dolor artificioso.

Cuanto se refiere a la vida de los personajes en el poema escénico, todo es verdadero. En el principio el Autor desprende efluvios de su vida, sacados del fondo de su ser para constituir sus Módulos artísticos. No hay ficción ni siquiera disimulo de la vida en ellos. Luego el Actor adivina el modo de ser de aquellas existencias, inspirándose en su modelo ideal, y hace que resurjan, en la escena, con vida plástica. Aquí no hay tampoco ficción. De modo que se trata de seres vivos, transitoriamente, encarnados en la Naturaleza humana con una vida más bella y perdurable que aquella otra que constituye su línea paralela. Sakespeare ha muerto, pero aún viven y vivirán los personajes de sus obras. Otelo y Hamlet son inmortales.

¿Y cuando un personaje muere en escena, no *finge* el Actor aquella muerte? ¿Hay verdad en aquel hecho? Completa verdad decimos y repetimos nosotros. Ni en este caso ni en ningún otro, tiene el Actor que apelar al

fingimiento. ¿Quién muere allí, el Actor o el personaje? ¿Quién de los dos cesa de vivir en aquel acto? Como que el personaje es un ser con vida, éste es el que acaba con el género de muerte que ha de resultar perfectamente natural y lógico, siempre que el Actor no ponga artificio alguno al despojarse de la caliente túnica con que revistió a la imagen de vitalidad en la escena. No debe, esto, olvidarse como principal fundamento. Un Hombre puede vivir con la mentira. Un ser estético no. Cuando es más verdadero, más grande es la emoción que produce. No hay nada falso en el Arte; por eso resulta siempre bello hasta en aquellas ocasiones en que pone de relieve a la mentira o da calor vital a las acciones que más afean a la Humanidad, sin llegar, nunca, a inspirar repugnancia, porque los hijos natos del Espíritu no manchan, nunca, sus alas de oro en las realidades impuras de la Materia. Desde el amor al odio; desde la virtud hasta el crimen... toda la complicada urdimbre de las pasiones humanas, palpita en la vida de los seres dramáticos. La escena tiene una fuerza tan mágica y redentora, que todo en ella sale purificado, mas no hay que profanarla con actos que son de pura ejecución de la materia. No es la Naturaleza la que vive

en el Arte escénico. Es el Espíritu de la Humanidad.

Para que una obra dramática resulte bien justificada, es preciso establecer claramente sus centros de acción o núcleos de fuerza, causa de los diversos giros y diferencias que producen su movimiento. El Espíritu, para manifestarse, encuentra siempre resistencia en la Materia. En el poema escénico la pasión motriz debe encontrar resistencia en el Espíritu. He aquí los grandes choques que hacen interesante un drama, dando lugar a las situaciones más patéticas y culminantes. No es indispensable, tampoco, que los choques alcancen, siempre, la violencia excepcional que conduce a las grandes catástrofes. La reproducción fiel y exacta de cualquier situación de la vida con sus fases diversas de acción, aunque sea plácido su desarrollo, basta para constituir una obra excelente. ¿Cuál debe ser el desenlace en todos los casos? Aquel que se ofrece como una resultante precisa de todos los giros y acciones concurrentes, y como límite invariable de la total esfera de acción. Si el desenlace no resulta verdadero, la obra no acaba. La mentira es su mayor enemigo, como ya tenemos manifestado. Las fuerzas pasionales pugnan con sus contrarias que se

derivan directamente del Espíritu. Si hallan ponderación, la obra es plácida y constituye un género determinado, pero si no hallan equilibrio, la potencia dramática es mayor y se imponen el choque y la violencia como una resultante de las diferencias de acción de unas y otras fuerzas contrarias.

II

Hemos hecho constar, debidamente, que en la obra dramática, se reproduce la vida humana sin ficciones de ninguna especie. El Autor la concibe hasta con el dolor de su organismo. El Actor se despoja de su carnal vestidura para envolver con ella el parto prodigioso. Es evidente que se trata, no de la simulación de la vida humana, sino de una modalidad superior de la misma. ¿Qué distinción puede hacerse entre un individuo que se enoja y otro que finje enojarse? Que el enojo del segundo resulta cómico. ¿No se puede fingir el enojo de modo que parezca verdadero? La ficción nunca puede ser expresión acabada de aquel sentimiento. Si así no fuese el Arte dramático podría ser ficticio, cosa que negamos

por completo. Cuando un actor quiere, en una comedia, fingir que se encoleriza, emplea una acción muy distinta de aquella otra que le sirve para expresar el sentimiento verdadero de la cólera. Ambos momentos caben en la esfera del Arte, siempre que el Actor ponga verdad en el propio fingimiento. Si la ficción de la cólera, o del enojo, no se aprecia con toda verdad, la labor del intérprete no resulta.

Las pasiones que sentimos en la vida natural, débense a fuerzas motoras las cuales se inician en el fondo de nuestro ser orgánico, unas veces y otras se derivan de imágenes externas. Se forma la oleada y ésta invade la serena región del Espíritu sin que los elementos sensibles que la componen, lleguen a su reversión completa y se opera la confusión de unas y otras fuerzas, siendo imposible que lleguen al estado de equilibrio o ponderación por la diversidad de sus respectivas densidades. No hay contraste. Hay choque. La pasión se impone porque, en semejante amalgama y confusión, se desconcierta el Espíritu perdiendo su impulso directriz.

Como se ve y según ya digimos en otro lugar, el movimiento es de la Naturaleza al Espíritu. Su dirección se halla bien determinada. Ahora queremos que este mismo movi-

miento pasional, se traduzca en la escena. No hay que acudir a la ficción. Por el contrario, hay que evitarla a todo trance. Invocamos la imagen más perfecta, cuya ha de ser la forma expresiva de aquel movimiento pasional. Esta es la vida paralela con movimiento contrario, la cual derivándose del fondo del espíritu, toma transitoria encarnación en la escena. En la generación de las pasiones humanas, al natural, no hay ángulo de modulación. Obedecen a distintos centros genésicos dependiendo hasta de los glóbulos de la sangre. Cada célula de nuestro organismo se constituye en uno de los centros generadores. Por el contrario, la evolución de la vida artística, obedece a un ángulo modulador que tiene sus raíces en el Espíritu. En los instantes más supremos de la inspiración, cuando el Actor más poseído se halla de su papel, observa que se mueve como a impulsos de la fuerza de otro Espíritu, pero sin perder el ángulo de modulación por el cual se desarrolla su labor artística. Las formas pasionales, en este caso, se revisten de una nobleza de la cual carecen cuando no se derivan de aquel origen espiritual que impone sus preceptos a cuantos seres se agitan y viven en la obra. Si la Naturaleza es áspera y ruda, el Espíritu

pone suavidad a esas asperezas sin atentar a su modo de ser especial.

III

El Actor debe seguir el orden de generación que sigue el Autor para dar vida a sus creaciones. Hay que empezar por el vértice y no por los lados del ángulo de modulación, ó sea desde el centro de fuerza espiritual; y para esto es necesario que se empape, muy profundamente, del pensamiento generatriz y luego, en la ejecución, ha de procurar que esta corriente espiritual, que toma sangre de su propia sangre, no se interrumpa, en ningún momento, porque la vida que reproduce decae al punto que aquélla deja de seguir su curso, suave unas veces, impetuoso otras, pero siempre sucesivo y armónico. Pongamos un ejemplo. Nos hallamos en uno de esos instantes solemnes en que un Actor, en escena, revela su talento dando expresión de dolor á su semblante. La cara, el gesto, el ademán, el lenguaje... todo en él concurre para que aquella expresión produzca, en el auditorio, el efecto más sublime. Le vemos entregado á la desesperación porque allí, en el plan de la obra,

resulta que el personaje experimenta la honda sacudida que en todo ser moral produce la terrible noticia de la pérdida del ser más querido: de la madre. Pero en estos precisos momentos oye el Actor (no ya el personaje), lo que se habla, o más bien lo que se traduce en el semblante de sus compañeros que le admiran y aplauden, apiñándose entre los bastidores. (De estos casos se han dado muchos.) Se trata de una desgracia inmensa que afecta al hogar y a la familia. Acaso es también la pérdida de la madre a quien el Actor dejara paciente en el lecho... Observemos lo que ahora ocurre. La expresión del dolor se invierte. La emoción gira rápidamente en el Espíritu del Actor, intérprete asombroso del personaje que alienta y vive en la escena. La aureola artística se irradia. Desaparece el semblante del ser estético y asoma, la cara angustiosamente demudada, del actor. Son paralelas estas dos formas de expresión del alma dolorida, pero se han contrapuesto sin perder su paralelismo. La expresión artística va del Espíritu a la Naturaleza dominando al Medio; la otra deprime al organismo cediendo al Medio. Emoción de dicha en un caso. Sensación de dolor en otro.

El Teatro exige la intervención de ciertos

recursos convencionales, pero este convencionalismo no debe referirse, en ningún caso, a la vida artística en lo que tiene de esencia humana. Aquel sólo es admisible en el revestimiento de la obra escénica. En todo aquello que no es puramente interno y que se refiere al ambiente, o medio escénico, que sirve de marco a dicha obra; teniendo, siempre, en cuenta, que el conjunto resulta, tanto más propio y exquisito, cuanto menos artificios y convencionalismos contiene; pero al Actor no hay que encerrarle, tampoco, en esos moldes del estilo natural como se pretende modernamente. Este asunto merece también algunas consideraciones. ¿Quiérese que los actores se muevan en la escena como en la vida ordinaria? ¿Qué las pasiones se expresan en la misma forma? Esto es sencillamente absurdo, ¿Cómo ha de expresar el Actor, naturalmente, una sensación que no se produce en su organismo? Tendrá que expresarla en forma paralela a la que rige la vida natural o lo que es lo mismo, en forma artística si quiere producir en el Público una emoción del mismo género. Ni hay que confundir, nunca, las formas naturales con aquellas otras que han hecho de la escena un Templo glorioso. Ya hemos visto, por el ejemplo que anterior-

mente hemos citado, la diferencia que existe entre el semblante dolorido del actor interpretando, emocionalmente, el movimiento que se expresa en el alma en la esfera del Arte, traducido en la actitud, el gesto y la palabra, con fidelidad asombrosa, y aquella otra expresión del dolor natural, que invirtiendo los polos de acción de origen, se imprime en el semblante con el carácter que pertenecen a este género de sensaciones.

El naturalismo en el Teatro debe admitirse, sólo, dentro de sus verdaderos límites. Sería preciso substituir la palabra por otra para que no se interpretase mal en sus aplicaciones, ni menos se tratara de erigirla como fundamento de un género de Arte y no de una de sus propiedades de preceptiva general. Los que pretenden que el Arte se amolde a la Naturaleza son los mayores enemigos del Arte. Ahora que ya sabemos que el poema escénico es una reproducción y no simulación de la vida humana, deberá definirse la naturalidad en la escena, diciendo, que ésta, se halla en la mejor interpretación que se da a la Vida artística cuyo movimiento sigue una dirección totalmente paralela a la vida que reproduce.

IV

La *identificación* tiene que hacerla el Actor no con el personaje que interpreta como si éste se hallase vivo naturalmente, sino con el modo de ser artístico del personaje ideal lo cual es muy distinto. El Actor que se identifica con la vida natural, no es artista, y todas sus manifestaciones en la escena, producen sensaciones, no emociones. Debe identificarse, por completo, con la labor que realiza pero de un modo espiritual; y no entregando su ser á la imitación de funciones que son puramente fisiológicas. En el primer caso, el Actor, dirige todos los actos de la vida que produce en la escena con movimiento que es semejante a la vida natural. Ejerce una gran disciplina sobre sí mismo, como que el ser estético, al cual sirve de Módulo artístico, es una obra suya consciente y de ningún modo abandonada a las accidentadas formas que producen los sentimientos pasionales. Por esto la obra resulta siempre bella porque el Actor la exime de todos los lunares de forma externa que puedan afearla. Bien claramente se ve que no se trata, como ya tenemos demostrado,

de la simulación de la vida natural, sino de otro género de vida promovido por distintos fundamentos de producción y desarrollo. El movimiento puede seguir dos líneas paralelas y tener, sin embargo, dos direcciones contrarias una a la directa y otra a la inversa.

El Actor que se entrega a la Naturaleza pierde la disciplina para regir sus actos, y su labor se iuvierte. Su llanto es fisiológico o procura serlo. Ríe, como si tal fuese su deseo, y habla y acciona, no como los seres estéticos, sino como lloran y ríen y hablan y accionan donde no hay arte. He aquí determinado el punto capital de la cuestión. De este modo el Actor se convierte en imitador, más o menos fiel de la Naturaleza, saliéndose de su verdadero objeto, que consiste en hacer vida artística generada y disciplinada por la fuerza del Espíritu, si bien en ambos casos, los elementos de acción y ejecución, los nervios, la sangre, las manos, el semblante... etc., sean los que exteriorizan y dan plasticidad a tan distintos modos de ser de la vida.

¿Cómo se ha^{de} reír o llorar, o hablar o accionar en escena? Viviendo artísticamente. Adaptando aquellas funciones al modo de ser de este género de vida sin falsificaciones de ninguna [especie... Naturalmente no se ríe

cuando uno quiere. Ni nadie llora queriendo. Deben interesarse los sentidos. Deben experimentarse sensaciones. La risa o el llanto imitados, queriendo que este efecto se produzca naturalmente, resultan actos fingidos. Por esta verdad el Actor no debe aspirar a semejantes imitaciones. Llorar el Artista cuando quiere, pero es artísticamente, invirtiendo el orden de generación del llanto y también el de la risa que tienen otros orígenes. ¿Cómo ha de ser este llanto? ¿Cómo ha de ser esta risa? ¿Qué tonalidad ha de tener el lenguaje? ¿Qué perfiles la acción? ¿Cómo se habla en escena? He aquí postulado el gran problema. Todas las manifestaciones de los seres estéticos llevan el sello especial que proviene de su espiritual origen. Lo mismo la risa que el llanto, el habla y la acción, tienen que ser modulados con ritmo armonioso, dando suavidad a los transportes más dramáticos y haciendo sublime el horror más trágico.

No es posible determinar, concretamente, el modo de ser de aquellas manifestaciones que dan expresión y relieve a la vida estética. Podrá decirse: para llorar se hace preciso verter lágrimas. Ya estamos en el *quid divinum*. No hacen falta las lágrimas. Esta realidad no es necesaria para expresar el llan-

to artístico. ¿Cómo ha de verter lágrimas un personaje intangible, de realidad estética? De ese modo material sólo llora el Actor que trata, no de asimilarse la Naturaleza para metamorfosearse, sino aquel que se abandona a ella en cuerpo y alma. Para conseguirlo necesita llevar a cabo un esfuerzo sensacional. Convencerse de que debe llorar como si sintiese una pena muy honda y al cabo lo consigue, pero artificiosamente, haciendo una imitación por demás servil de aquel acto fisiológico.

No negamos, tampoco, que el Actor, en ocasiones, sienta humedecidos sus ojos, al interpretar, artísticamente, la manifestación de una pena propia de la vida estética; pero afirmamos rotundamente que las lágrimas no hacen falta en los ojos del intérprete para que el público se conmueva como si realmente le viese llorar y aún, como prodigio que sólo es debido a la magia del Arte, conmoviéndose más profundamente que ante la pena misma hecha carne.

Un actor se sumerge en llanto, haciendo esfuerzos titánicos por adaptarse a la Naturaleza, y los espectadores sufren de verle llorar de aquel modo. Otro actor no vierte lágrimas, pero hace llorar al personaje ideal que inter-

preta, y entonces el público se conmueve hasta derramar lágrimas. He aquí bien determinada la línea divisoria.

V

Observamos a un sujeto entregado, en plena crisis, a la desesperación de su alma. Se halla sólo en su gabinete y no se percata de nuestra presencia. Manotea, se levanta, pasea nerviosamente por la habitación... gesticula, llora... La impresión que nos produce la actitud de tal sujeto, es muy penosa. Luego, al escuchar algunas de sus palabras, caemos en la cuenta de que semejante crisis, obedece, valga el ejemplo, a las pérdidas que ha sufrido en Bolsa, que le arruinaron totalmente. Entonces sentimos compasión por aquel hombre. Su llanto, sus acciones y gestos, nos impresionan hondamente y nos retiramos del lugar de observación tardando mucho tiempo en despojarnos de la mala impresión recibida.

Ahora observamos a otro individuo. (Nosotros ignoramos que se trata de un gran actor). Este se halla, también, solo, en su gabinete, ensayando su papel de personaje arruinado por una desastrosa jugada de Bolsa. El hecho

es el mismo. Le vemos accionar y llorar, demostrando la desesperación de que parece hallarse poseído, y este individuo ya no nos impresiona del mismo modo. Promueve nuestra curiosidad, nos atrae vivamente y hace nacer en nosotros el deseo de conocer la causa de aquella crisis. Nos fijamos más atentamente y ¡oh cosa extraña! ¡oh prodigio de la vida estética! Aquel llanto, aquella desesperación, no nos sensacionan desagradablemente. Nos emocionan, sí, pero con emoción que no hace daño ni ataca los nervios; hasta que advertidos de la verdad, decimos en un arranque de entusiasmo: ¡Qué hermosa labor artística!

Vamos a un tercer caso. Se trata de un actor que no es artista, pero que tiene fama de excelente imitador de la naturaleza. Como los dos sujetos anteriores, se halla sólo accionando y gesticulando por la misma causa. Nosotros no estamos tampoco en antecedentes, creemos sólo que se trata de un hombre, no importa cual, y de una escena real de la vida. Le vemos de aquella manera pasearse, agitado, por la habitación, levantar los brazos desesperadamente, gesticular y llorar; y decimos: Ese hombre está loco.

Por los tres ejemplos que acabamos de citar, nos damos cuenta de que la vida *verda-*

dera (aunque en falso no hay vida), sólo acepta las formas correspondientes a los dos primeros casos, una que es natural y otra que es artística. Una que sensaciona y otra que emociona. La vida imitada que señalamos en el tercer ejemplo no sensaciona ni emociona; desagrada. La vida natural impresiona sin ser antipática. La vida artística atrae por una irresistible simpatía, y la vida, imitada en aquellas condiciones, se hace repulsiva.

Cada género de vida produce en el espectador esos tres efectos distintos. Puede afirmarse que el barómetro que señala la bondad de una obra dramática, y su feliz ejecución, se encuentra en el resultado emocional que produce en el público. Tratándose de la representación de un drama patético, si el espectador se siente conmovido de un modo inefable y llora con placer sublime, no cabe duda que dichas condiciones de buena composición y ejecución de la obra se han cumplido. Por el contrario, si el público se siente molesto y nervioso, aunque vierta lágrimas, da señales evidentes de que no se trata de un parto legítimo del Genio ni de su feliz interpretación en la escena.

La naturalidad, en la imitación de la vida humana, sólo puede apetecer a un Público

degenerado artísticamente. Algunos suelen decir gráficamente: No vayamos al Teatro a llorar; bastantes penas tenemos en casa. Dicen muy bien. No hay aquí ningún engaño ni sofisma. Los actores naturalistas o malos actores, son terribles. Hacen padecer al Público como en la casa propia y como si el daño fuese efectivo tanto como es de artificioso, porque es de saber que en el Teatro, el dolor imitado, produce en el ánimo del espectador, un efecto, todavía más desastroso, que el que se origina por la contemplación del dolor verdadero. La degeneración del Público estriba en eso mismo; en que confunde el padecimiento de orden fisiológico que le causa la representación de aquel drama, con la emoción, puramente estética y casi siempre inefable y dulce, que proporciona el arte, sea cual fuere, el grado de sus manifestaciones.

Semejante resultado obedece a que el nivel moral de los públicos suele rebajarse, aislándose de los goces artísticos, para entregarse a otros más sensacionales, y para este caso hacen bien, los degenerados, en proporcionarse otro género de deleites que hablan más a los sentidos en las obras muy cómicas, chavacanas o ridículas, saboreando la risa inusitada y no la que se deriva del ser artístico, como cosa

más en armonía con su falta de espiritualidad y, por consiguiente, de sentido moral.

El valor negativo de toda labor escénica se hace muy ostensible, apenas se separa, ésta, de su verdadero carácter y no se adapta al género de vida que trata de producir. El Artista hace arte, valiéndose de su misma naturaleza por virtud, en él, espontánea. Válese de su inspiración, acompañada, siempre, de la facultad directiva de su espíritu, haciendo que gire su propio ser, de afuera adentro, para derivar su trabajo desde la cúspide a la base y no desde la base a la cúspide. Es decir que ha de empezar desde lo más intangible o ideal para traducirse en lo más plástico o material. Así el Espíritu dirige. La Materia obedece.

Por esta razón suprema, el imitador de la vida natural no es Artista, porque en él no hay metamorfosis, o giro de inversión. No mediando el temperamento artístico de modo que éste obedezca, moduladamente, a las imposiciones del Genio para producir, *ya hecha en el cerebro* la vida artística, no hay tal Artista. He aquí la razón por lo cual digimos, en otro lugar, que el organismo, para este caso, tiene que ser tan artista como el Artista mismo.

CAPÍTULO IX

ARTISTAS INTÉRPRETES. EL MÚSICO

I

Ei sonido es la forma de revelación *hablada* que tiene la Naturaleza. Un sonido es una sílaba. Una cadencia una palabra. Un acorde una oración, y una serie de armonías un diálogo. El lenguaje de la Música es el idioma de la Naturaleza.

Ese idioma lo *hablan* admirablemente todos los instrumentos de Música. Al ponerse en vibración, nos revelan el modo con que sienten y ríen y suspiran. Se filtran por nuestros oídos las ondas sonoras y por ella sabemos al punto su naturaleza. La campana en su tañido nos dice si es grande o pequeña. Si se halla en condiciones de buena o mala sonoridad. Si el mazo que la hiere es de la

misma o de otra substancia. Nos dice todo aquello que puede decirnos dada la simplicidad de su ser. El misterio que encubría estas verdades era debido al falso conocimiento que teníamos del modo de ser de las existencias materiales. Ya sabemos que se nos revelan por sí mismas tomando conciencia en nuestro propio Espíritu. Su inferioridad tiene, solo, un carácter provisional y relativo, pero no tan desligada de nuestra existencia como creíamos, puesto que, los seres materiales, se entienden y comunican con nosotros conforme el lenguaje que poseen. ¿Pero cómo habíamos de saber nosotros todo lo que el sonido nos revela si esta revelación no estuviera en el sonido? ¿Por qué arte mágico de adivinación psicológica llegaríamos al conocimiento del modo de ser de la Naturaleza, en sus variadas manifestaciones, si esta misma Naturaleza no nos lo participase? ¿Acaso van nuestros sentidos a ella, o es ella la que viene a nuestros sentidos? ¿O es que no vemos claramente, que al interrumpirse la comunicación que con ella establecemos, se interrumpe, también, al instante, nuestro conocimiento? ¿Quién habla en esa comunicación, ella o nosotros? Esto no tiene la menor réplica. Si nosotros fuésemos los que hablásemos y ella permaneciese ca-

llada, no se produciría el fenómeno del conocimiento.

No pueden resistirse los filósofos a esta verdad sublime de que la fuerza material es fuerza del Espíritu, situada en el polo opuesto de su condición de origen, o sea en el término de su giro completo de inversión. ¡Es tan concreta en algunos cuerpos! ¡Es tan tosca en la piedra! ¡Tan dura en el cristal! ¡Tan impenetrable en el acero! ¿Cómo han podido tener origen semejantes existencias de una Fuerza tan pura y exquisita? Pero bien; objetamos nosotros. ¿Quién nos da la sensación de esas propiedades de la materia? ¿Dónde se elabora el conocimiento de su modo de ser? En nuestro Espíritu. ¿Pero va a ponerse en contacto directo nuestro Espíritu con la piedra o el cristal o el acero? ¿No ha de ser substancia de estos cuerpos la que se desdoble para hacer posible la comunicación? ¿No tienen en nuestros sentidos sus instrumentos u órganos de reversión? ¿No son estos mismos sentidos antecámaras de la cámara cerebral donde se llevan a cabo las visitas y se efectúa el reconocimiento, *en sí*, de las fuerzas de la misma naturaleza y de la diversa calidad de los visitantes? Las dudas y recelos que pueda perturbar esta verdad luminosa, no existirían

conque nosotros careciésemos de un sentido: el del tacto. Si sólo hubiésemos podido apreciar a los cuerpos materiales, por las formas de que se hallan revestidos, o por el *habla* que sale de sus lenguas sonoras, los hubiéramos considerado como seres misteriosos; pero el sentido del tacto nos da idea de su tosquedad y dureza. La viva fuerza de nuestro Espíritu encuentra, en ellos, una resistencia pasiva que en muchas ocasiones resulta invencible. Esto nos contraría y decimos: Esos seres son de una condición totalmente opuesta; y así es en verdad, porque una misma cosa, invertida, cambia sus polos de acción y se ofrece como en oposición a ella misma.

II

No son los ojos los que *ven* ni los oídos los que *oyen*. Este es el más engañoso espejismo que ha invertido el orden natural de los juicios humanos. Ahora cuesta mucho trabajo recuperar el giro directo que conduce al cabal conocimiento de las cosas. Repitémoslo. No son los ojos los que ven ni son los oídos los que oyen. ¿Qué misión es la de estos órganos? Ya lo hemos dicho. Aquellos desdoblan la

substancia que se desprende de los cuerpos hasta hacerla radial operando el fenómeno de la reversión. Estos la depuran, filtrándola exquisitamente, para que pueda ponerse en contacto con el Espíritu, haciéndolo vibrar en relación con la fuerza de origen. Siempre es el Espíritu quien ve y quien oye, no son los órganos de reversión y transmisión.

Así como la luz no se halla en el cuerpo llamado luminoso, tampoco el sonido procede del cuerpo llamado sonoro. En el primer caso las ondas de la irradiación son oscuras y se hacen luminosas en el cerebro. En el segundo caso las ondas de vibración son silenciosas y adquieren sonoridad también en el cerebro. Hay generalmente en el juicio una gran tergiversación de las causas en relación con los efectos. El cuerpo en reversión no alumbra, se irradia. El cuerpo en vibración no suena, modula.

Los que aún se resistan a creer en estas nuevas verdades, persistirán en mantener el equívoco diciendo: Se ve perfectamente que la luz sale del foco del cual se irradia. Se oye con toda claridad que el sonido sale del cuerpo que vibra. El roce que pone en ignición al fósforo, hace que la llama alumbre al instante. El mazo que hiere la campana la hace

sonar al punto. No es cierto. El fenómeno de la visión no se opera hasta que las ondas penetran por los ojos. El sonido no se oye hasta que penetran por los oídos las ondas vibratorias. Aquellas y estas ondas viajan. Tardan a'gún tiempo en hacer su viaje y durante este interregno ni se ve la luz ni se oye el sonido. Más todavía. Puede un espectador no ver la luz que se produce si se desvían, por cualquier medio, los rayos que hieren la retina y no llegan a los ojos; y puede también otro espectador no oír el sonido que se produce, si se desvían para sus oídos las ondas vibratorias. Hasta puede ocurrir que se vea como el mazo hiere la campana sin oír, sin embargo, sonido alguno, poniendo a gran distancia el objeto llamado sonoro para que sus ondas se debiliten y no puedan penetrar por los oídos con la energía suficiente, y observando la acción del choque, entre el mazo y la campana, valiéndose para ello de un antejo de larga vista.

Además, así como los ojos no ven ni oyen los oídos, tampoco son las manos las que *sienten* el contacto. Cuando *tocamos* un cuerpo material, éste *entra* en reversión. El organismo trasmite estas ondas al cerebro haciendo antes su desdoblamiento, porque es Ley de

necesidad que toda fuerza que quiera *avistar-se* con la del Espíritu, tiene antes que desdoblar-se, o depurarse, hasta hacerse también espiritual en el mismo grado. Así hay dos hechos concurrentes en el mismo fenómeno. Por la resistencia que al tacto nos ofrece el cuerpo material, le consideramos como rebelde a nuestra vida consciente, aceptando, a la vez, su visita cuando invierte su acción de resistencia para tomar ponderación en nuestro propio Espíritu. ¿Qué es la Materia? Podemos preguntar ahora. Y decimos: Un Espíritu que nos ofrece resistencia, para lo cual se ha condensado y situado en el Polo opuesto a nuestro modo de ser espiritual.

III

Observemos un hecho, altamente significativo. Sea cual fuere la vereda que nos sirva de dirección y estudio, siempre, aquélla, nos conduce al principio general de derivación. A la fuerza del Espíritu. El genio del artista, en todas las manifestaciones bellas de la vida, se distingue, sólo, por el mayor caudal de su fuerza de inspiración o de su Numen.

¿Cómo brota el ideal músico en la esfera

mental del Maestro compositor? La forma se inhibe en estas concepciones. El sonido no ocupa espacio alguno, por donde se demuestra la realidad de los seres inextensos. Las formas de la extensión, ni aún las más puras o intangibles, no son aptas para dar expresión a ninguna de las frases de la música. Se trata de un modo de ser de la Fuerza en otro estado. Actuando con otra modalidad. La forma y la frase, bellas las dos, se constituyen con elementos de modulación artística que son distintos.

Las frases musicales, como las palabras, pueden decirse o pronunciarse mentalmente. Se habla y se hace música por dentro, sin dar participación al órgano u órganos que las exteriorizan, entonándolas o articulándolas. Se pueden leer un libro y una partitura guardando el más completo silencio. Producir una imagen con líneas y perfiles ideales, o hacer música mentalmente, son fenómenos semejantes. En ambos casos es preciso exaltar el Numen para que ascienda a un término espiritual más elevado. Recibe el Espíritu esta preciosa carga y comienza por tomar revelación, en formas o frases, que resultan, más o menos bellas, según la altura de aquel Medio de inspiración. Antes de que el Músico fije en

el pentagrama sus frases con los signos de la ritmopea, ya las ha forjado en su mente, como el Pintor el cuadro y el Escultor la estatua. Más todavía. El Músico, oye, espiritualmente, su obra antes de que ésta se exteriorice.

Como puede observarse, el movimiento que da generación a estas creaciones, de puro orden mental, no puede ser más significado. Viene del Medio al individuo y no del individuo al Medio. La inspiración brota interiormente. Cuantos elementos adquirimos en la vida del Arte, no son generados por nosotros sino que los tomamos de donde ya existen y tienen realidad completa. Del Medio Universal. No hay ni puede haber otra fuente de origen. Por manera que en tal Medio se halla contenido todo. El Escultor se provee de formas bellas plásticas. El Pintor de formas luminosas de colores y el Músico de frases sonoras. Forma, luz, sonido... Todo sale de aquella fuente. Antes digimos que el Músico debe oír su obra mentalmente. ¿Y cómo? Exaltando su Numen, haciendo que vibre. Las diferencias esenciales entre el trabajo de reversión o vibración, se determinan por las variantes de la producción externa que en la vida natural hacen modular a los cuerpos de resistencia que ofrece la Naturaleza. La re-

versión se produce en las infinitas circunferencias moleculares que forman la superficie de un cuerpo herido suavemente. La vibración se deriva de los centros. Esta distinción de orígenes de derivación es la que impone su Ley en la esfera mental. Por esta causa el Músico, para inspirarse, tiene que hacer vibrar su Espíritu, o mejor dicho, tiene que dirigirse por esa vía al Universo que se halla en constante vibración musical. La Fuente común de origen (el Infinito), tiene un sinnúmero de raudales. No es lo mismo tomar unos que otros porque entonces desaparecería la variedad. Cada Artista ya sabe cuál es su camino.

No hay fuerza comunicante sin órganos de comunicación. Nuestra Ciencia es inexorable. La Fuerza del Espíritu, como la energía mecánica, necesitan, una y otra, de medios transmisores adecuados, sin cuyo requisito se interrumpe la acción de la Fuerza sea cual fuere su naturaleza. La escala de inversión o condensación de las fuerzas que los artistas adquieren, se halla en el organismo. Por sucesivas condensaciones o inversiones, cada fuerza sigue su rumbo hasta llegar al mármol o hasta el cuadro, o hasta la partitura; porque así como a ningún ser material le es permitido entablar comunicación con el Espíritu, sin, an-

tes, llevar a cabo el fenómeno de su reversión, tampoco, a éste, le es posible establecer ninguna clase de parentesco con los seres materiales sin llevar a cabo el fenómeno de su inversión. La Ley es igual para todos, aunque con signo contrario.

El exponente más elevado, en la inspiración artística, es el que luego produce la obra de mayor mérito. Por ley general cuando se establecen poderosas corrientes de inspiración, es porque realmente el organismo posee una gran aptitud para el desarrollo inverso de las fuerzas que el Numen alcanza. Esto se explica muy bien si se tiene en cuenta que nuestro Espíritu no es único y que su determinación se debe al compuesto o síntesis de todas las vidas, también conscientes y orgánicas, que constituyen la totalidad de nuestro ser.

Una partitura A, o una partitura B, no ofrecen, a la vista, diferencias ostensibles ni da señales externas del contenido que posee, y sin que nunca salga de esa rigidez monótona que a veces encubre un tesoro de armónicas perlas. El intérprete aquí es otro. La vida que se halla depositada debajo de aquellos signos, es desentrañada por el Músico ejecutante, auxiliar necesario del Genio composi-

tor, La partitura es *letra muerta* pero en ella se encuentran los signos de la dirección que debe seguirse y el compás que debe tomarse para que las ideas generadas, merced al esfuerzo del Numen, se reproduzcan revestidas con los elementos que proporciona la Naturaleza. El Autor que antes oyera con ecos y vibraciones ultra-terrenales, las cadencias y armonías que constituyen su obra, se ve auxiliado por el concurso de otros artistas intérpretes para darla a conocer en las esferas del Arte complejo. Su objeto es que la saboreen otros espíritus por medio de vibraciones arrancadas a la Naturaleza.

IV

Acontece aquí lo mismo que en el caso del Escultor que trata de copiar una hermosa estatua o del Pintor que quiere reproducir un cuadro. No basta con que sigan, paralelamente, todos los signos que aquellas obras de arte poseen. Necesitan valerse de una gran fuerza artística alcanzada de elevados medios espirituales por la propia exaltación. Elementos vigorosos semejantes a aquellos que pertenecen al cuadro y a la estatua. Lo mismo decí-

mos de la interpretación que debe darse al ideal músico. La orquesta es la encargada de llevar a cabo estas reproducciones, cuando la obra es orquestal, u otros organismos de composición artística aptos para el caso. Se lleva a cabo la audición de la obra que tiene su módulo artístico retenido en el pentagrama. En esa audición debe revelarse la fuerza del numen que tuvo el Maestro compositor al concebir su obra, si la orquesta interpreta con fidelidad todo el contenido de fuerza que la obra posee.

El carácter general, o estilo que se da a la interpretación, no es siempre el mismo. Varía en relación con el *modo de sentir* de los artistas intérpretes, sobre todo con el del Maestro concertador o encargado de dirigir la orquesta. No basta con que se diga la partitura, acoplando el tiempo a los ritmos que la obra contiene y dando el tono que le pertenece a cada nota. La buena interpretación exige mucho más. Una nota musical tiene infinitos valores. Hay que partir de este hecho para completar el sistema de estas verdades. Cada músico intérprete, hace sentir el sonido a los oyentes de una manera distinta y ya no es, solo, el músico, sino también cada instrumento. Las ondas vibratorias, causa productora

del sonido, varían conforme a las diferencias de vibración de los cuerpos. ¿Cuál es la misión del Maestro concertante? Disminuir, en lo posible, estas diferencias, haciendo que todos ellos modulen hasta compenetrarse y constituir una sola naturaleza o modo general de hacer sentir la obra, exactamente como si la interpretación la llevase a cabo, por sí solo, dicho Maestro director. Cuando se obtiene este resultado, por disciplina de todas las fuerzas puestas en acción, subordinadas al movimiento de la batuta, entonces la obra se reviste del estilo del propio Maestro. La ponderación de las energías concurrentes queda establecida. Coge, luego, la batuta otro Maestro; se establece la misma disciplina y subordinación; pero el estilo, o modo general de interpretación de la obra, ha variado. La ponderación de las energías que en ella concurren, ya no se lleva a cabo en el mismo medio vibratorio, ni la serie de cambios modulados en relación y equilibrio con los respectivos medios de densidad equivalente, ya no obedece al propio módulo. Dada esta inagotable variedad será el mejor intérprete de la obra, el Maestro que adivine con su fuerza espiritual, el Medio o fuente de donde tomó el Numen musical, los sonoros raudales de que está po-

seída la partitura. En este caso la belleza de origen resurge en la interpretación. El prodigio se hace.

Cuando el Maestro director no es un artista, en toda la extensión de la palabra, o aún siéndolo, no se adapta al modo de ser de aquella creación musical, la interpretación decae. La frase no tiene vigor y se debilita como si la despojaran de la vida que posee. La tesis no se define porque no se establece la debida ponderación de fuerzas entre la creación y la ejecución, resultando, ésta, como un cliché fotográfico que copia una estatua muy bella o un cuadro muy hermoso, sin apoderarse de sus formas ideales ni tonos luminosos, ni producir, al tomar visualidad en los cerebros, la emoción estética porque no se establecen las misteriosas corrientes causa del fenómeno.

Cada ejecutante ha adiestrado sus dedos para que hagan presión adecuada, sobre el pistón o el mástil del instrumento que profesa y cada cual *siente*, a su modo, la naturaleza de aquella música, pero la fuerza de voluntad de todos ellos se doblega, poniéndose al servicio de la energía directriz que les impone este vasallaje, haciendo que se unifique la acción de todos; pero fuera inútil que el músico

ejecutante se empeñara en que su instrumento hablase el mismo lenguaje, hasta adaptarse a un común estilo, si dicho instrumento no poseyese un organismo de metal, madera o cuerda, capaz de *sentir* a su modo y en su forma elemental, aquella misma necesidad del vasallaje y aquel género de interpretación que se le impone. En éste, como en otros hechos de la misma índole, anduvo siempre muy errado el juicio del Hombre.

Cuando observamos un resultado artístico tan complejo como el que ofrece una orquesta, interpretando una obra musical, estamos muy lejos de advertir que en aquel resultado intervienen todos, absolutamente todos los elementos orquestales, desde el cerebro más privilegiado hasta el instrumento más humilde; desde la célula exquisita hasta la partícula de cuerda, madera o metal. Todos esos elementos forman una cadena. Una serie modulada de vibraciones que empieza en el cuerpo material y acaba en el espíritu. El Maestro director no consigue realizar su objeto ni llevar su alma a la obra, cuando falta alguno de aquellos elementos a la concurrencia o cuando la ponderación no es total. Si hay armonía en el conjunto, ésta se debe también a la materia, y lo mismo si hay espíritu y delicadeza y

estilo; sólo que unas fuerzas actúan a la directa y otras á la inversa. Siempre se halla en el giro la razón única que establece las diferencias apreciables que aparecen como abismos en la forma. Los dedos o el arco, por donde se transmite la fuerza pasional, en movimientos nerviosos, actúan sobre los instrumentos materiales, y éstos entran en suave reversión, cuya fuerza se contrasta con aquélla para determinar la fusión o equilibrio de ambas, en ondas que ya son vibratorias y que se esparcen llevándose el alma, no sólo del músico, pero también del instrumento, que en aquel acto constituye una ampliación extra-humana.

La pasión del intérprete es su propia fuerza espiritual que modula de menor a mayor condensación, arrastrando, en su curso, calor de sangre y fluido nervioso. Esta es la fuerza que penetra en el *alma* que posee cada partícula material, en el fondo de ella contenida, actuando al revés de cómo actúa el alma libre. Aquel fluido nervioso y aquel calor de sangre, hacen vibrar el alma prisionera y juntas se irradian, luego, como ya sabemos, en ondas vibratorias. El esfuerzo que hace aquí el intérprete, se parece al del Escultor cuyo cincel busca en el fondo de cada partícula de

mármol, la línea *Módulo* que se oculta en el mismo para, con ella, hacer la atadura, o el nudo, con la línea ideal que se desprende de su cerebro y hacer, luego, posible, la forma bella tal como se halla modulada en aquel cuerpo de resistencia. Las ondas sonoras penetran en el cerebro, produciendo inefable emoción con matices y cambios que unas veces son de alegría y otras de tristeza, cuando no de melancólica ternura, o de profundos recogimientos que parecen bañados, unas veces, de luz crepuscular y otras con fuertes fulgores que giran y se convierten, si así conviene al plan descriptivo de la obra, en murmullos de selva o rumores de tempestad...

V

La afirmación que hemos hecho de que los elementos materiales, intervienen también con su *alma* propia, en la interpretación orquestal de la obra de música, no es hija de la imaginación como pudiera creerse por el falso concepto que se tiene, en general, de los seres materiales y de su vida natural.

¿Por qué unos instrumentos son más expresivos que otros? Estas diferencias de-

penden de la diversidad de las materias que entran en su composición y de su modo de ser constitucional u orgánico, sin contar las otras diferenciales que corresponden a los defectos de la propia organización. Aquí, como en el ser humano, se repiten los mismos fenómenos. Un organismo adecuado es la base de toda buena producción. No es posible prescindir, en ningún caso, de esta Ley necesaria. ¿Y cómo no, si la producción es la resultante de la acción común de todos los elementos que constituyen el organismo? En el violín, por ejemplo, hallamos mayor sensibilidad que en ningún otro instrumento orquestal para adaptarse aquellos efluvios de sangre y corrientes nerviosas que se desprenden del organismo humano. Los dedos hacen que las cuerdas entren en contacto con el mástil en aquellos términos de modulación geométrica causa de los diversos tonos y vibraciones de la cuerda. El arco, aprisionado por la mano derecha, se desliza por la tirante cuerda, mor-diéndola o acariciándola, según conviene a los diversos matices de la expresión, en transportes de ternura, o en expresiones de pasión avasalladora, y el violín entra en reversión; se afina y dice lo que el intérprete quiere que diga; y si no hubiera ponderación de fuerzas

semejantes entre ambos, el sonido no resultaría ni tierno, ni expresivo ni pasional, manco como se hallaría del elemento espiritual que en el fondo de toda ternura y de toda expresión se contiene.

Cuando no se toca el violín, éste, aparece, a nuestras ojos, como un organismo inerte, puramente material; y decimos: ¿Dónde se halla el alma del violín? ¿Y por qué? Porque entonces no se mueve, no vibra, no suspira. ¡Pobre argumento es este que se desvanece en un soplo y que cae al punto que se le somete al más ligero análisis! Lo mismo ocurre, en semejante caso, con el violín que con el músico que deja de tocarlo. ¿Dónde están, preguntamos, ahora, nosotros, aquellas ondas vibratorias y aquellos sonidos que constituían las manifestaciones espirituales de que hacía gala el músico-intérprete? El alma, determinada por aquella vida, ha desaparecido lo mismo para uno como para otro. Ni el músico ni el instrumento, poseen, ahora, su concurso para la producción y determinación del propio fenómeno. La única diferencia que puede establecerse, estriba, en que el violín, es una existencia que se ha constituido sólo para dar vida a la música, y el hombre, intérprete, es un ser más complejo. Vuelven a unirse y otra

vez se determina la conjunción y de nuevo aparece la obra musical con su lenguaje de cadencias y armonías y matices de variada y rica expresión. El músico pone su fuerza viva o la directa. El violín actúa a la inversa. He aquí en pugna a dos espíritus que actúan desde polos opuestos. Uno de ellos envía su fuerza viva hacia los profundos y misteriosos centros de la materia. El otro reacciona con movimiento contrario, y del contraste se determina la vida de ambos identificándose en un módulo artístico. La Ley se impone. La Verdad brilla con magníficos resplandores, sobre las ruínas de las falsas conceptuaciones humanas. En todos los fenómenos de la vida, los elementos productores, sea cual fuere su naturaleza, concurren a la generación de los mismos, así en el acto de la génesis como en todos sus ulteriores desarrollos. Lo que es motivo del desenvolvimiento de un ser, lo es también de su principio genérico. El alma del músico actúa a la directa. El alma del instrumento, violín, oboe, clarinete, etc., actúa a la inversa. Eso es todo.

En el artista cantante estas verdades tienen idéntica aplicación. En este caso el instrumento lo es *en sí*. Aquí actúa el órgano vocal y hay completa comunidad de acción entre el

artista y el instrumento. La cantidad de alma que uno de ellos pone en la interpretación a la directa, es la que el otro produce a la inversa, exactamente lo mismo que antes. Dentro o fuera el instrumento ¿qué más da? Pueden establecerse diferencias de sensibilidad y delicadeza en los órganos materiales, pero la nota diferencial no altera la verdad del caso. El cantante tendrá necesariamente que ponerse en ecuación con su garganta si quiere llegar a la expresión fiel de sus sentimientos. ¿Quiérese otra prueba? Hagamos que sea un fonógrafo el instrumento que ahora repita el canto del artista. Ya ha desaparecido el alma. ¿Por qué? Porque falta a la concurrencia el elemento espiritual. En este caso no es el espíritu quien modula en la Naturaleza. Es la Naturaleza la que modula en la Naturaleza y el fenómeno es distinto. Ocurre aquí como en el ejemplo que aducimos de la copia fotográfica de una estatua bella o de un cuadro hermoso. El fonógrafo reproduciendo las mismas vibraciones que en él se calcaron, tiene la expresión de otro instrumento cualquiera de música que se toque, diciendo sólo las frases; no sintiéndolas. La materia sólo vibra según la fuerza con la cual se le impone la vibración. Ni un punto más ni un punto menos. Y

según la clase del instrumento material se tienen que elevar o no los grados de aquella fuerza para obtener el mismo resultado. Todo es según la naturaleza de los elementos que se ponen en acción. Para que el instrumento se exprese como B hay que hacer fuerza en contrario como B. Siempre acontece que para que el objeto anhelado se produzca, o bien para dar generación al módulo que conmueve al alma, tan necesaria es la intervención del Artista que produce su fuerza psíquica, como la del instrumento que la deriva por movimiento inverso de sus profundos centros moleculares. La inspiración, arriba en el cerebro, se traduce abajo en vibraciones más puras y exquisitas.

VI

Por este nuevo sendero llegamos a la misma síntesis racional de alta trascendencia filosófica. Es a saber; que la vida Universal se desarrolla por esos dos giros opuestos: uno positivo, el Espíritu, y otro negativo, la Materia; dirigiéndose la acción total de la vida, en giro eterno, a uno y a otro polo para que todo cambie y se transforme, por términos sucesivos de evolución e involución.

CAPÍTULO X

VIDA Y REALIDAD DE LOS SERES ESTÉTICOS

I

El Arte se superpone a la Naturaleza en todos los casos. No es como la luz que brilla dentro de un fanal y esparce, en torno, sus resplandores. Invirtamos el concepto. Es como los resplandores que con movimiento contrario envuelven al fanal. El Artista y su obra son como dos ruedas dentadas que tienen ejes distintos y cuyos engranes se corresponden, exactamente, para dar contraste armonioso a sus giros opuestos. Una de las dos ruedas, gira a la directa; la otra gira a la inversa.

Podemos apreciar, muy exactamente, los distintos órdenes de vida que corresponden a la Naturaleza y al Arte. El Hombre, considerado como máquina, sirve de soporte a un

Espíritu. El movimiento es de involución o sea de la materia al Espíritu. Ahora se trata de un gran artista escultor. Este construye una estatua bella que es la admiración de las gentes. ¿Cómo ha procedido el Escultor para realizar su trabajo? De dentro a fuera. Desde el Espíritu a la materia. En este caso el movimiento es de evolución. Se trata, pues, de una obra de arte y de una vida de más alta categoría.

La vida de que parece hallarse animada la estatua, como una envoltura que circunda al mármol constituye su ser estético. ¿En qué se diferencia del hombre? En que su vida espiritual se superpone al cuerpo. Su belleza, su alma, su Yo artístico, resurgen en el cerebro. La Naturaleza también forma parte de aquel ser, pero de un modo que es puramente corporal.

No importa que la estatua no hable igual que una persona, o que no sensacione nuestros oídos al hablar. El suyo es un lenguaje sin ruido, pero habla también conforme a la vida que le ha dado generación. Tampoco el sonido hace ruido en el cerebro después de filtrarse por los órganos de la audición. Llega sólo al Espíritu el sedimento que contiene. Esta es la idea música que también es un *habla*. Por

los ojos, o por los oídos, toda fuerza que trate de hospedarse en nuestro cerebro, tiene que despojarse de todo manto corpóreo o natural. Antes de llevar a cabo su entrevista, ha de girar para transformarse en luz y volver a girar para convertirse en substancia puramente radial o psíquica. Así es como puede *hablar* con nuestro espíritu y revelarnos su modo de ser y el lugar que ocupa en el Mundo de las cosas sensibles.

II

Dentro de la misma Naturaleza y de su propio seno, no puede salir la vida intensamente artística. No es posible prescindir del *parto* fecundo y del cambio de génesis para dar nacimiento al gran ser estético. La fotografía imita, perfectamente, al sujeto natural copiando todos sus perfiles. Este retrato no tiene aquella vida artística, ni tampoco la tienen los aparatos de música que nos hacen oír mecánicamente las obras del Genio, ni el fonógrafo con su reproducción de la voz humana, etc., etc. En todos estos casos, la acción de las fuerzas ejecutivas, no sale de la Na-

turalaleza. Falta la obra del Espíritu en su giro directo.

Para dar generación a la vida artística, debe la fuerza espiritual ponerse en contraste con la Naturaleza, porque su movimiento es distinto. Esta ofrece los cuerpos de resistencia, pero hay que modularlos para que en ellos florezca aquel género de vida. En Música tenemos una prueba bien patente de esta verdad. Todos los instrumentos se hallan modulados para que los sonidos puedan producirse, rítmicamente, por ángulos semejantes de modulación. Los trastes que se ponen al mástil, se colocan a distancias geométricas, de modo que cada término es siempre medio proporcional entre el que le sigue y el anterior por orden correlativo. Esta imposición del ritmo se hace general en todas las manifestaciones del Arte. La belleza en la estatua se debe a la modulación de la materia por términos de sucesiva infinitud. En el Teatro ocurre lo mismo. La magia de que se hallan revestidos todos los personajes, es una resultante de la modulación que siguen en sus giros y acciones al dar expresión a los más hondos sentimientos humanos. Puede decirse, en suma, que toda la vida estética tiene ese común fundamento: la Evolución. Haciendo que evo-

lucione la Naturaleza, realizamos siempre un trabajo artístico. La fuerza viva que empleamos para que aquélla module, se convierte, luego, en fuerza de resistencia que retiene corpóreamente las formas bellas de que se hallan revestidas nuestras imágenes. Por cuantos senderos vayamos en busca de la verdad, nos encontramos con el hecho primordial, causa de la diferenciación de ambos modos de ser de la vida.

Sin cuerpo de resistencia es imposible hacer Arte, por lo menos dentro de la Naturaleza. Los seres estéticos que más se emancipan de las formas materiales, son las que se generan por las formas del lenguaje. Aquí el elemento de la retención es el libro. Las imágenes no tienen formas sensibles. Resurgen por la lectura en el cerebro. Este género de vida es muy inefable y puro. ¿En qué espacio vive la imagen del Quijote que todos conocemos? Podemos apreciar sus más delicados perfiles. Tenemos una idea de sus formas, idealmente humanas, pero no podemos determinar dónde se halla el espacio que ocupan por la sencilla razón de que los seres estéticos son inextensos. Cuando su cuerpo está en el mármol, o en el lienzo, se ve, claramente, que su alma se sale del cuerpo material como en demanda cons-

tante del misterio que da carácter a la infinitud. Es decir, que su alma no está en aquel cuerpo.

III

Los ojos no ven en ningún caso. Siempre es en el cerebro donde tiene lugar el fenómeno de la visión. Cuando contemplamos una estatua bella o un cuadro hermoso, como cuando vemos la imagen que se desprende de las páginas del libro, sentimos la misma emoción estética. Nuestro espíritu no ve la materia. Se fija sólo en la imagen que produce. Esta es la que vive en esa esfera purísima del Arte. El fenómeno es el mismo. Sólo varían los senderos que lo hacen apreciable de un modo u de otro. El inefable misterio no se halla en el movimiento de producción y resurgimiento de las imágenes, sino en ellas mismas, desposeídas de la piedra o del lienzo, del libro o de los instrumentos de música.

Hay que acabar con ese equívoco de que puede haber ficción en el Arte. Salga quien quiera para darle vestidura humana al Ingenioso hidalgo, al inmortal Don Quijote de la Mancha. Aquel ser estético es tan puro, tan

individual, tan típico y hermoso que no puede concebirsele bajo ninguna forma dentro de la Naturaleza. Tómese el tipo ideal, y escúlparsele en la piedra, o dibújesele en el lienzo o hágasele salir a escena... Nunca resulta como el es *en sí*.

La diferencia entre el ser humano y el ser estético, toma en este ejemplo un relieve extraordinario. Supongamos al Quijote en figura de carne y hueso. Ya tenemos al Hombre. Pues bien; todo el encanto del ser estético ha desaparecido. Un hombre, sea quien fuere, que se saliese por esos mundos a desfacer entuertos, embistiendo con su lanza a los molinos de viento, no promovería la grata hilaridad de las gentes. Sería considerado como un pobre demente y al oírle, aun expresándose como el propio Don Quijote, induciría a lástima y compasión y de ninguna suerte causaría la emoción estética que produce al contemplarle en su modo de ser artístico. Es tan ideal, que sólo puede retenérsele por las formas de la descripción y la narración, las menos sensibles y neutras que tiene la Naturaleza.

IV

Don Quijote de la Mancha es el ser espiritual que más vigorosamente se ha modulado en la Naturaleza. Es nuestro modelo para certificar la gran verdad de que el Arte se debe a la vida propia y verdadera del Espíritu que tiene sus Módulos en la Materia.

No ha existido el Quijote, pero ha tenido y tiene sus parecidos de carne y hueso. He aquí las dos vidas paralelas de que hicimos mención en otro capítulo. Un hombre, un Quijote, vive de un modo que ya es distinto al del ser creado espiritualmente, pero ambos son verdaderos. Constituyen dos existencias positivas, sólo que una de ellas tiene más elevada estirpe. Una viene del Espíritu. La otra va al Espíritu. No hay ficción de ningún género en la vida espiritual en relación con la vida de la Naturaleza. No hay más que cambio de signo, diferencia en las corrientes generadoras. Para dar vida al ser estético, la Substancia tiene que modular de menor a mayor condensación. Para dar forma y organización al ser humano, la Fuerza modula al contrario,

de mayor a menor densidad. Una obra es de Evolución. Otra es de Involución.

Dícese: Don Quijote no ha vivido. Este es el error. Si que ha vivido, vive y vivirá mientras haya Mundo. Vive en una Humanidad elevada y luminosa. ¡La ficción como génesis del Arte! ¡La mentira como pedestal del ser estético! Enmudezca al instante quien dé pábulos a semejante absurdo. Hay que elevarse mucho para llegar hasta la fuente de esos raudales purísimos que se vierten como rosadas auroras, de luz inefable y pura, sobre nuestras imperfecciones humanas. Hay que llegar hasta el Gran Espíritu; hasta Dios para encontrar al Artista sublime, padre universal de estas existencias superables a la vida carnal exenta, por naturaleza, de tan divinos resplandores.

Don Quijote vive sin salir, nunca, del cerebro humano para darse a conocer como un ser espiritualmente vivo. Todos le vemos a lomos de su rocín con su armadura y su lanza, pero es por dentro. El Sol no le alcanza con su fuerza. La noche no le envuelve con sus ombra. No hay molino de viento alguno que haya recibido en sus aspas el golpe de su lanza... y sin embargo, cierto es que Don Quijote pelea contra los molinos de viento. ¿CÓ-

mo se verifica esto? Por la vida que tiene... El ser que no vive no se mueve; no gira... no lucha...

Se trata del ser cuya vida no se extingue. ¿Dónde reside habitualmente? En su Medio propicio: En el Medio espiritual. Allí están las corrientes generadoras. ¿Qué hizo Cervantes? Concibió mentalmente la figura, le dió fisonomía y carácter. ¿Y qué más hizo? Para que pudiera vivir en otros cerebros retuvo la imagen en un libro. Así es como se lanzó al Mundo del Arte el Ingenioso Hidalgo. Apenas se abre el libro y se lee en cualquier página, resurge inmediatamente la silueta del sublime caballero y se dibuja en el cerebro su *triste figura*. ¿Cómo es que se opera aquel fenómeno que da nacimiento a un ser? ¡Ah! Esta es la gran cuestión. El organismo está en el libro. Cada palabra es una parte del cuerpo de resistencia que da forma a la prodigiosa imagen. ¿Y por qué? Porque la letra es el resorte mecánico que pone en acción, por medio de la lectura, a la fuerza del Medio Espiritual para que se establezcan las innúmeras y diversas corrientes que hacen modular nuestro cerebro al objeto de que sirva de cuna al parto fecundo, tal como fué concebido por el Genio.

Por la lectura o por la audición, el organismo total, el libro, se pone en contacto con el cerebro y la imagen resurge y la vida del ser sublime se genera por las corrientes que se producen. De manera que el Quijote vive en el Mundo espiritual con carácter indeterminado, con la generalización que tiene el modo de ser de la belleza; más, luego, se determina en los moldes que le dan figura y le vemos como sale por la puerta falsa de un corral, a la hora del alba, henchida el alma de generosos pensamientos; y luchar contra todos los que él cree son sus enemigos por serlo de los débiles, de los desamparados, de cuantos sufren persecución por la justicia... etc. Y todo esto con vida íntima, realizado por un ser de forma intangible, por el cual circulan, si no torrentes de sangre como en el cuerpo humano, torrentes de luz que proviene de la fuente que es infinita en su origen.

V

El error más generalizado, en lo que a la vida de los seres estéticos se refiere, consiste, en la común creencia de que éstos son generados por el Hombre exclusivamente. Se le

atribuyen cuantos elementos de acción y composición constituyen la obra de Arte. Nada hay, según esta opinión, en el sujeto espiritual que no se halle contenido en el Autor Artista. ¡Error profundo!

Acabamos de ver la intervención que el Hombre tiene en la producción de aquellas existencias y que se limita a constituir el Módulo, digámoslo físicamente, a laborar el cuerpo orgánico que ha de hacer modular al engendro sublime en el cerebro ageno. Observamos que en los seres humanos es condición necesaria, para la conservación de su vida, que el organismo no se separe nunca del alma, condición que no ocurre en la vida de los seres estéticos.

¿No se halla en la estatua el Espíritu que al parecer la reviste? ¿No se encuentra en la imagen atrayente del cuadro, el aliento divino que la circunda? No. Allí no está el alma del ser estético. ¿Acaso se halla en el pentagrama? ¿Acaso se halla en el libro? ¿Qué hay en la estatua, en la imagen del cuadro, en el pentagrama y en el libro? La obra artística del hombre; el cuerpo material, la fuerza que hace modular al cerebro para que en éste resurjan las corrientes del Medio espiritual que dan generación al Espíritu de aquel ser adap-

tándose al molde construido por la mano del hombre. ¿Y cómo penetran las formas artísticas en el cerebro para que el fenómeno se produzca y se genere allí la vida del ser estático? Por los sentidos, principalmente por los órganos de la visión y la audición. He aquí, bien determinada y especificada, la intervención que tiene el Hombre en la obra de Arte. Se limita de un modo que es exclusivo, a la producción del cuerpo artístico donde se modela el alma o corriente de fuerza que procede del Medio espiritual, modulando al igual que modula el cerebro afectado por las formas artísticas que lo impresionan.

Todo el engaño depende de creer, como generalmente se cree, que la forma se halla adjunta al cuerpo y no es así. La forma es una cosa, el cuerpo es otra; de tal manera se hallan separados que pertenecen a distintos órganos o sentidos funcionales para que puedan darse a conocer en nuestra conciencia elaborándose, por la misma causa, dos conocimientos diferentes. El cuerpo se advierte por medio del tacto. La forma se aprecia por el fenómeno de la visión. Si no hay luz no hay forma. Esta se desprende de los cuerpos cuando éstos son heridos por las irradiaciones moleculares, que proceden de las focos en

ignición. Penetran por los ojos aquellas ondas refractadas en tales cuerpos y llevan a cabo su reversión o involución; siendo así como pueden internarse en el Medio luminoso por la vía del cerebro. Allí es donde se elabora la forma intangible derivada del cuerpo material como veremos amplia y magníficamente demostrado en nuestro libro IV titulado la Luz.

Cada fenómeno se revela en su Medio propicio. El cuerpo es externo y pertenece a la Naturaleza. La forma es semi-externa y semi-interna y pertenece al Medio luminoso. La Idea, es interna y su actividad sólo puede manifestarse en el Medio espiritual y la Ley es ultra interna y se halla en el Medio de substancia Infinita.

La vida del Ser estético, depende de la organización que recibe y que se deriva del esfuerzo del hombre cuya máquina fisiológica tiene que adaptarse a tal producción de un modo que ha de ser también artístico. Todo tiene que modular en la misma forma dentro del Ser humano para que la obra se aproxime, cuanto sea posible, a la perfección que se apetece. Ya se ve, por estos hechos, cuán profundo es aquel error que atribuye al Hombre la paternidad exclusiva del Ser estético.

Lo que hay es que nosotros olvidamos que los sentidos no son sujetos de apreciación sino de transmisión de las fuerzas que se derivan de la Naturaleza y que nuestro conocimiento se elabora, siempre, internamente, para que todos los fenómenos se operen en el medio propicio con fuerzas equivalentes de la misma intensidad y naturaleza como antes digimos.

Lo mismo las formas esculpidas en el mármol que las líneas dibujadas en el lienzo, las notas escritas en el pentagrama y las palabras impresas en el libro, son formas de que se sirva el Artista para hacer modular el cerebro y que se revistan de aliento espiritual en aquella única esfera capaz de dar vida al ser estético que es hijo del Hombre en lo que tiene de corporal y orgánico, y se ve dotado del alma que recibe, oriunda del Medio espiritual.

VI

¿No impregna el Hombre, con la fuerza de su propio espíritu, los diversos engendros del Arte? No, ciertamente, y esto es demostrable. Perece el Artista, pero queda su obra que:

produce los mismos efectos. ¿Por qué? Porque queda el molde productor. Queda la estatua. Queda el cuerpo en el cuadro y las notas en el pentagrama y las páginas en el libro. Destruid cualquiera de los cuerpos, o moldes generadores de aquella vida sublime, y el ser divino desaparece sin dejar de existir (desaparece en aquella forma) aunque el Autor siga viviendo. Mas, todavía, en apoyo de esta verdad que tanta luz derrama, sobre esta magnífica cuestión: ¿No se advierte de un modo clarísimo que el Espíritu del Quijote es superior al de Cervantes? ¿Dónde tiene ningún Autor humano la grandeza con que se ofrecen a nuestra contemplación los Dioses del Arte? Pequeño queda todo Autor ante su obra cuando la eleva sobre el nivel ordinario de la vida humana. El Espíritu del Arte, en general, se eleva sobre el Espíritu del Hombre. ¿Cuál es la causa? La superior estirpe que da vida al ser estético; las emigraciones, o corrientes de fuerza que procedentes del Medio, modulan en nuestro cerebro, generando los divinos esquemas de la visión artística.

Las formas bellas, moduladas en el mármol y pintadas en el lienzo, han coadyuvado al engañoso espejismo que atribuye al Hombre la generación completa de la obra de Arte.

Parece que el Espíritu que poseen les ha sido *calcado*, digámoslo así, por la mano del Hombre guiada por el Numen. No se comprende que aquel fenómeno de la vida espiritual, se opere, sólo, en el cerebro y de ningún modo fuera de él; pero las otras artes, cuyas formas difieren de aquéllas, como las páginas de un libro, deshacen el engañoso espejismo haciendo que la vida del ser estético resurja sin falsas apariencias en su esfera propia: en el cerebro. En este caso se advierte, de un modo clarísimo, que el ser estético no flota en las páginas del libro. A la vista, aquellas páginas nada dicen al Espíritu. Es necesario leerlas para que la vida espiritual se produzca, y así se ve que sólo actúan como moldes y resortes de impresión que hacen modular al cerebro y que la fuerza que alienta y diviniza a las imágenes que la lectura provoca, no vienen del libro ni se derivan del Espíritu del Hombre. Sin medios comunicantes no hay comunicación. Un Espíritu sólo puede comunicarse con otro Espíritu. No sólo la obra productiva ha de tener formas bellas; es preciso también que el cerebro sepa modular, o tenga costumbre de modular, con la exquisitez necesaria, para que el fenómeno de la vida estética pueda producirse en cada cerebro. Estas son las

únicas diferencias que pueden ofrecerse en la revelación, ya que el Medio espiritual se equipara, siempre, al molde artístico, causa de la derivación de sus corrientes.

VII

Muere el autor de una obra de Arte, pero queda su *Módulo*. Ya basta. ¿Puede nadie creer que en las páginas de un libro, por ejemplo, se retiene la fuerza de un espíritu que ya no pertenece al Mundo en que vivimos? ¿Con qué lazos había de atarse aquella fuerza a semejante libro? Y, sin embargo, su lectura hace resurgir la imagen bella. Aparece de nuevo el espíritu del ser estético. ¿De dónde procede este espíritu? Del Medio espiritual; ya lo hemos dicho. No puede ser que provenga del cerebro de cada lector... Podemos hacer la experiencia por nosotros mismos, observando, con perfecta seguridad, que aquel Dios del Arte que nos embelesa y seduce, es superior a nuestra capacidad intelectual, hasta el punto de convencernos, íntimamente, de que no ha podido ser generado por nuestro cerebro, cuya fuerza tenemos medida. He aquí la prueba. Si aquel espíritu no está

en el libro y no sale tampoco de nuestra mentalidad, ¿de dónde proviene? Del Medio espiritual. En el libro está el Módulo o sea la forma que hace modular al cerebro para que el fenómeno artístico se produzca.

No salgamos nunca de esta verdad de hierro. Los fenómenos que corresponden a la fuerza natural, tienen que verificarse en la Naturaleza. Los que pertenecen a la Luz en el Medio luminoso y los que se derivan de las corrientes de la fuerza psíquica en el Medio espiritual. Las fuerzas pasan de unos a otros medios por el giro de transformación. Así es que el mármol no puede ponerse en contacto con el Espíritu ni éste con el mármol. ¿Cómo pueden comunicarse? Porque el organismo humano establece los términos comunicantes como una escala que teniendo su base en la Naturaleza, se interna y penetra hasta el Medio espiritual. El mármol irradia sus formas. Estas son las que se internan por los sentidos, transformándose, a merced de aquella escala, hasta hacerse de la misma Naturaleza espiritual. Así es cómo hacen modular al cerebro por las diferencias de acción que contienen. Modula el cerebro y se produce el alma del ser estético con fuerza del Medio de la misma Naturaleza y con organismos que se

derivan de la substancia cerebral porque no puede haber forma, ni imagen, ni idea, sin cuerpo adecuado de resistencia. Ya lo digimos en otro lugar. No hay determinación sin organización.

VIII

No sólo el Espíritu de el Quijote es superior al de Cervantes; lo es también el de Otello al de Sakespeare y el de Brand al de Ibsen. ¿Cómo puede ser esto? ¿No se genera el alma del ser estético conforme al Módulo artístico de la producción? Ciertamente, pero no hay que olvidar que la obra de Arte se debe a estados excepcionales de inspiración y exaltación de nuestro Espíritu que lo elevan sacándole de su nivel ordinario. Siempre acontece que para producir el Módulo artístico, tenemos que apelar a las corrientes o términos superiores que elevan nuestra mentalidad. Por esta causa la vida estética, así producida, se eleva también sobre el nivel ordinario del Espíritu humano, estableciéndose aquella diferencia de que hicimos mérito.

Hemos llegado a la alta cima desde la cual podemos ver, con toda claridad y precisión,

cómo se operan los fenómenos del Arte y cuál es su verdadera naturaleza. Hay que invertir los juicios que se forman por los elementos que allega la sensibilidad. El giro del entendimiento tiene que adaptarse al giro de los hechos, prescindiendo de las engañosas apariencias que se producen por obra de los sentidos.

Cuesta mucho trabajo persuadirnos de que los seres estéticos, en su divina hermosura, no viven en la Naturaleza. Contemplamos una estatua bella y la impresión que nos produce es contraria al hecho real y positivo por el cual se determina su existencia. Aparece a nuestros ojos todo junto y unido en la estatua. No vemos separación alguna entre el cuerpo y el alma de aquel ser estético. ¿Cómo ha de ser cierto que no se halle envuelta en la luz que tan positivamente parece dar realce a sus formas? ¿Y aquella expresión sublime no está en el mármol? ¿Y aquella aureola espiritual no flota sobre aquel cuerpo? Ya hemos visto que no es así. En la Naturaleza impera la sombra. El reino de la luz es otro. La estatua, corpóreamente, yace sin alma en las tinieblas. Llegamos a la necesidad de dar inversión a nuestros juicios para que éstos se ajusten a la realidad de los hechos. Si no ha-

ceamos que giren en nuestro cerebro, no saldremos nunca del error de apreciación que motiva el desconocimiento en que hasta hoy hemos vivido, engañados por las apariencias.

No es posible que haya ningún ser dotado de vida que tenga el cuerpo por dentro y el alma por fuera como resulta por aquel engañoso espejismo. Conforme se ofrece a la contemplación externa de las miradas, la estatua es así. Esto ha dado lugar a que se haya creído, erróneamente, que el Espíritu, en su modo de ser radial y puro, se exterioriza en el Mundo material y que la obra de Arte se encuentra en la Naturaleza, embellecida o vislumbrada al través de un temperamento.

El primer giro que debemos dar a nuestros juicios para que éstos conozcan la verdad que se oculta en el fondo de tan engañoso espejismo, debe fundarse en el conocimiento, que ya hemos adquirido, de que cada ser tiene que vivir en su medio propicio para que cada cosa se corresponda con su semejante. El mármol no puede salir del mundo de la Materia. Bien está en su mundo. La luz que parece envolverle ya pertenece al Medio luminoso y el alma que revela, pertenece al Medio espiritual... ¿Pero es lo mismo un pedazo cualquiera de mármol, que una estatua bella?

Claro es que no. La mano del Artista guiada por la facultad directriz de su espíritu, ha producido aquella diferencia. La piedra ha sido modulada atemperándose a los tonos y perfiles de la imagen que sirvió de modelo.

IX

Por este hecho ya podemos afirmar, de un modo categórico, que en la Naturaleza se encuentra el cuerpo de la obra de Arte modulado por la forma directriz del Espíritu. Este es el primer movimiento debido a una corriente que desde el cerebro se desliza por los cables de transmisión que ofrece el organismo hasta imponer al mármol las formas de la imagen concebida. Toda esta labor se verifica desde la luz a la sombra. Se ha dado formación al cuerpo del Ser estético. Ahora hay que invertir el orden del giro para conocer y sentir el alma que posee, débese pasar desde la sombra a la luz. Esta función ya no pertenece al Artista quien hizo cuanto pudo haciendo modular a la materia, a golpes de cincel, para que se produjera el cuerpo de la estatua. Su obra ya está hecha. El Artista ya no es menester para que el Ser estético revele el alma que tiene.

Se operan las corrientes contrarias al sentirse herido el mármol por las ondas que se irradian de un centro generador de fuerza natural que erróneamente se cree luminosa. Se irradia también la fuerza del mármol y penetra la imagen en el cerebro. Este modula con todas las diferencias de acción que comprenden al *Módulo* artístico y se genera el alma en el Medio espiritual. Así es como se forma el Ser estético, pareciendo que alma y cuerpo se hallen unidos sobre el mármol y que todo es obra exclusiva del Artista.

Por tales hechos resulta que son dos las corrientes de fuerza que intervienen en la producción de aquella existencia y que ésta es semejante a la de los seres humanos que tienen cuerpo y alma y viven corporalmente en la Naturaleza y anímicamente en el Medio espiritual. La sola diferencia que separa a estas vidas paralelas, se encuentra en la superioridad del Ser estético porque su alma se halla en todos los cerebros o ventanas que dan acceso al Medio espiritual y puede separarse, accidentalmente, del organismo, o *Módulo* artístico, al cual debe su generación.

Tal es el Ser estético. Como antes digimos se encuentra en la Naturaleza su cuerpo modulado por la fuerza del Espíritu. Ahora añá-

dimos que en el Medio espiritual se encuentra su alma modulada, al través del cerebro, por la fuerza de la Naturaleza.

VII

Nuestra afirmación de que el espíritu del Arte se sobrepone al espíritu del Hombre, puede documentarse.

¿Cuál fué la idea de Cervantes al escribir su obra inmortal? Hacer sátira de los caballeros andantes y de sus aventuras romancescas. Sanear la fantasía del Pueblo despojándola de aquellos encantamientos y prodigios. Este fué su plan realizado cumplidamente. Don Quijote produjo la sabrosa hilaridad de las gentes. El Caballero andante de las inverosímiles aventuras, *huyó* de los cerebros ante aquella *triste figura* que le puso en ridículo; pero es que en el libro de Cervantes hay más.

El Ingenioso Hidalgo ya no es sólo un personaje que *hace reir*. Tiene la aureola espiritual que circunda a los Dioses del Arte. El resultado de la obra sobrepuja al pensamiento que la sirve de base. Obsérvase que hay en Don Quijote perfiles muy hondos que com-

prenden al tipo humano, no sólo en lo que se refiere al espíritu caballeresco de una época determinada, sino en toda la esfera de la ideación que pone al Hombre en pugna con la realidad de las cosas. Se lee el libro, atentamente y la hilaridad que producen las malandanzas del protagonista, se convierte en admiración que pone el sello del respeto en los labios. Es uno mismo quien se ve resurgir en aquellas páginas. Allí se encuentra la humanidad que pertenece a todos, revestida de la grandeza de la infinitud, que es el distintivo que toman las leyes de carácter general. Tal modo de ser no es obra de Cervantes.

Lo mismo podemos decir de el Otello de Sakespeare. Se trata de la creación de un personaje dramático, pasionalmente muy intenso. Tal fué la idea del Autor de la obra; pero el personaje sale de la escena del Teatro para invadir el escenario del Mundo. Es más que un Hombre, porque también le circunda la Luz que viene del Medio espiritual. Es otro Dios del Arte.

En el poema de Ibsen, Brand es el documento humano que da mayor relieve a la verdad que sustentamos. ¿Sabía Ibsen que la idea de lo Absoluto es absurda? *Todo o nada*: he aquí la tesis. Como en la novela de Cer-

vantes, el personaje se pone en pugna con el Mundo de las realidades humanas, pero en otra esfera, con otros distingos. Brand lucha contra la flaca naturaleza del Hombre; reniega de sus debilidades y desmayos. El sólo es el inflexible. El único que comprende la grandeza del sacrificio. *Todo o nada*, repite... la línea de conducta incommovible, la columna que no cimbrea. Así place a la Voluntad Absoluta.

Y en efecto, el sofisma ya viene planteado en la misma tesis. Nunca hay todo o nada. La Nada no es parte jamás de ningún Todo, y no puede servir de objeto de derivación de ningún pensamiento racional. Lo Absoluto niega a la parte porque ésta ha de ser necesariamente relativa. Niega también a la Evolución porque ésta se funda en la serie que no puede contenerse en un término único y por consiguiente Absoluto.

Las verdades de un orden se asocian con las de otro cuando ambas se revisten del carácter de la infinitud que es el carácter de las Leyes generales como antes digimos.

El gran Autor noruego hace fracasar a su personaje en aquella tentativa de lo Absoluto. Hace que le arrastre una tempestad. Se ve allí que es un pobre gusano quien lleva en un

cerebro el error de la majestad invertida. Y se oye una voz augusta que dice: *Dios es caridad.*

Esta frase lleva en el fondo la gran verdad filosófica de que Dios no es Absoluto. La Caridad, interpretada en otro concepto, es relatividad. El Poema adquiere al final una grandeza extraordinaria. Toman allí relieve la Verdad, la Justicia y la Sabiduría con un sello artístico que no es patrimonio del Hombre.

CAPÍTULO XI

ALUMBRAMIENTO DE LA IMAGEN ARTÍSTICA

I

La superioridad que atribuimos al alma del Ser estético débese, como ya digimos, a que su generación se obtiene por el esfuerzo extraordinario del Numen. Éste es un momento de reversión espiritual que eleva las relaciones normales que el Hombre sostiene con el Medio, aproximándole a Dios en demanda de la Unidad de infinita perfección o Ley de substancia de máxima intensidad.

Relacionado, luego, el parto sublime con las otras manifestaciones ordinarias de la vida, resulta, al punto, la diferencia, viéndose claramente, que se trata de una vida superior y de un ser de más elevada estirpe.

El misterio se ha desvanecido. Ya nos es

posible concretar, de un modo claro y preciso, las formas de generación y desarrollo que dan lugar al prodigioso engendro, encanto de la vida humana.

¿Dónde empieza la gestación? En el cerebro y en el Medio propicio, no olvidando nunca, que toda labor orgánica realizada a merced de una substancia en involución, debe operarse en el término del Medio universal de la propia substancia en evolución.

¿De qué se trata? De hacer que la forma del espíritu involucione, o de que gire *en sí*, para obtener más elevación, aumentando el grado de su intensidad. Obsérvenlo todos cuantos se dedican a la producción de estas obras. La atención se reconcentra. Procúrase el total aislamiento, a ser posible, con la vida exterior o de la Naturaleza. El movimiento se efectúa hacia el fondo... ¿Qué fondo? El interno; el cual no se halla arriba ni abajo, ni en este ni en otro lugar, sino en el camino abierto que conduce al Infinito. ¿Qué desea el pintor? La revelación de una línea bella que sea expresión de un fiel sentimiento. ¿Y el escultor? La de un perfil lleno de gracia o majestad. ¿Y el músico? La de una frase... ¿Y el filósofo? La de un juicio de convicción suprema. ¿Y de dónde han de salir estas lí-

neas, perfiles, frases y juicios? ¿Quién debe hacer la revelación apetecida? ¿La desentraña el Hombre de su propia substancia espiritual? ¡Ah! No. Hétenos, aquí, en el fondo del problema.

El Hombre es una escala, progresivamente orgánica, de resistencia, desde el hueso más duro hasta la célula cerebral más exquisita. Su trabajo consiste en afinar esta escala aumentando sus términos de adaptación al Medio universal. ¿Cómo realiza este propósito? Por la observación y el estudio, el análisis y la comparación de los fenómenos que contempla en la Naturaleza. De esta vida externa se sirve, luego, para formar las esquemas que hacen modular al cerebro con objeto de que se interne más hondamente en aquel Medio, haciéndose, así, más prolongada y extensa la escala de su organización y adquiriendo revelaciones más elevadas. Hemos dicho revelaciones. ¿De quién? De la Substancia divina. Esta se revela al punto que se le ofrece organismo apropiado de resistencia, según el grado de la penetración interna que éste logra obtener en sus involuciones o reversiones.

Todos los ajustes de la Naturaleza adquieren expresión en nuestro conocimiento ha-

ciendo modular al cerebro en consonancia con la actividad y modo de ser de su fuerza. La expresión, como ya sabemos, es revelación que de su modo de ser hace una substancia en el modo de sentir o conocer de otra. La observación y el estudio de la Naturaleza, por sí solos, no aportan ningún elemento de progreso al espíritu por la sencilla razón de que no puede salir de ellos la revelación superior que corresponde a estados de la Fuerza, en evolución, correspondientes al ciclo directo de la Vida, o digamos pertenecientes al Medio universal.

¿Cómo se genera el alma del ser estético? Por la expresión o revelación, que tiene en nuestro ser consciente, la substancia divina, cuando la alcanzamos con nuestro esfuerzo mental orgánico y la ofrecemos una forma ideal de resistencia. La forma constituida en el cerebro, idealmente, es a la substancia de expresión divina, como el cuerpo material, en la Naturaleza, es a la forma ideal. Repetimos aquí que no es posible que haya determinación sin organización. Claro es que la forma que sirve de cuerpo de resistencia, en el cerebro, a la imagen espiritual, es más intensa y pura que el cuerpo de resistencia material donde el artista hace, luego, modular a

la propia imagen en la Naturaleza; pero ésta sólo es cuestión de grado.

El caso es que el ser estético tiene su cuna en el cerebro y su alumbramiento se debe a la inspiración del artista y a la Substancia divina que en aquel parto prodigioso se revela. ¿De dónde procede? De Dios. ¿Por qué movimiento? ¿Por el que se inicia por evolución en el Polo positivo de la Vida universal. (Ley de perfección infinita). Cuanto más nos aproximamos a este origen, en el acto de la fundación del ser estético, más hermoso resulta el engendro; tiene mayor actividad estética; es mas perfecto.

II

Hecha la revelación, se encuentra determinado el mágico esquema, en el cerebro. Este es el taller donde se llevan a cabo semejantes construcciones orgánicas. La hermosa imagen no se halla fija como ciertas formas de resistencia, en los talleres mecánicos. Flota en aquel taller, idealmente, con la vaguedad y misterio que corresponde a tal género de existencias. El organismo es delicado como el alma que en él reside de substancia divina.

Hay que modular aquella misma imagen en un cuerpo material de resistencia, fuera del cerebro, para que pueda resurgir en el fondo de otros cerebros. Hay que invertir el giro. He aquí la segunda fase de la obra de arte.

Para obtener el alumbramiento de la imagen deseada, hacemos girar la voluntad hacia dentro. No podemos equivocarnos al hacer la apreciación del rumbo que seguimos. Tomando por punto de partida, nuestro Yo consciente, observamos, con toda precisión, que el movimiento de la Voluntad nos interna alejándonos de la Naturaleza por un camino que no acaba, y cuyo límite resulta para nosotros inabordable. Esta es la vía que conduce al Infinito o Ley de substancia infinita. Esta es la dirección que sigue nuestro trabajo de exploración mental, hasta que hallamos la imagen que apetecemos, revelada merced a la substancia divina, o Fuerza estética, que enriquece nuestro conocimiento.

No olvidemos que si hay conocimiento, o bien substancia espiritual que conoce, es porque hay substancia que se revela o que se da a conocer, la cual acude a nuestro cerebro desde orígenes opuestos. Substancia que viene del exterior o de la Naturaleza. (Polo negativo) y substancia que proviene del Polo

positivo, o sea del Medio universal, en función contraria. Creer que las imágenes que poseemos, salen de nosotros mismos, es el mayor de los absurdos. El conocimiento propio, la conciencia de que existimos, nuestro Yo, sale de nuestra propia substancia orgánica, que al llegar al cerebro se hace espiritual y se conoce *en sí*; pero de un modo completamente indefinido sin llegar a la determinación de ninguna imagen ni poder concretar el conocimiento. Para que éste tenga realidad concreta, se hace preciso que intervenga otra substancia de origen distinto, o que no constituya nuestro organismo. Establecida la concurrencia, se opera el alumbramiento de la imagen y así es cómo se elabora nuestro conocimiento.

Ahora hay que cambiar de rumbo para construir la obra de arte. Observamos perfectamente que realizamos un giro, así como quien penetra en una gruta, y retrocede sin haber llegado al fondo. En este movimiento, desde el Espíritu a la Naturaleza, si que podemos llegar al límite, así como antes lo hallamos inabordable. Nuestra acción se exterioriza y acaba en la Materia, de un modo que no ofrece la menor duda. Más allá de la Materia nada hay concebible, demostrándose de nuevo, que nosotros podemos llegar hasta el Polo

negativo de la Vida universal, más no al Polo positivo o substancia de máxima intensidad. Ley de perfección infinita.

La imagen ideal tiene que modular en un cuerpo de resistencia; un libro, un cuadro, una estatua... etc. Este es el cuerpo que tiene el alma del ser estético. En este caso, la Voluntad se invierte. Actúa de dentro a fuera. En la primera fase, el trabajo es de reversión o desdoblamiento de la substancia orgánica. En la segunda, el trabajo es de condensación. Las corrientes que operan el movimiento, modulan desde el espíritu a la Naturaleza. Ya veremos en nuestro libro «Formación del Hombre» la magnitud que tiene este gran problema.

Construido el Módulo artístico que sirve de cuerpo al alma del ser estético, éste ya puede revelarse en otros cerebros conforme hemos estudiado en el capítulo anterior, más, ¿cómo se efectúa esta revelación artística con origen contrario? Vamos a verlo.

III

Hay que invertir el orden de la función generadora. Moviendo las ideas por dentro entra en modulación el cerebro. Luego se fijan estas

mismas ideas en las páginas de un libro y por medio de la lectura, se hace modular al cerebro del lector desde fuera. La función es igual, pero se ha invertido el orden de los términos. El caso es que en la mente del que lee resurgen aquellas mismas imágenes con el propio movimiento. Modular por causa interna o modular por causa externa: he aquí la única diferencia. Siempre que el ángulo de modulación no se altere, los resultados son idénticos. Si las ideas se mueven, modula el cerebro y a la inversa, si éste modula se mueven las ideas.

¿Por qué razón le es posible a nuestra facultad imaginativa hacer girar las imágenes produciéndose las más variadas combinaciones? Porque hemos adquirido un arsenal de ideas. Sin la previa existencia de los elementos orgánicos, no es posible constituir ningún organismo. De manera que las ideas no surgen por generación espontánea en el fondo del cerebro. A cada idea se realiza una modulación distinta. Si el arsenal del conocimiento está mejor dotado, en un uno que en otro individuo, el primero podrá realizar mayor número de modulaciones en su cerebro. Son causas y efectos correlativos que no solamente se conciertan en cantidad pero también en

calidad. Si la visión de una misma imagen procedente de la Naturaleza se repite muchas veces, promoviendo nuestros recuerdos, la modulación es más intensa. Tarda más tiempo en debilitarse. Si ya no se repite, pierde su intensidad paulatinamente.

Debe preguntársenos. Bien que moviendo las ideas module, en consonancia, el cerebro; pero ¿cómo modulando el cerebro se mueven aquéllas y además se adquieren nuevas ideas? ¿Nada se realiza por arte milagroso? ¿Quién hace modular al cerebro? La fuerza que proviene del exterior y penetra por nuestros sentidos. Aquí está la clave. Esa misma fuerza que hace modular al cerebro, es la substancia generadora. Aquí entramos en el fondo del problema. Establezcamos sus términos fijos para obtener los variables. Es preciso no olvidar jamás que no hay imagen sin substancia. La idea sale del movimiento de la substancia y no ésta de aquélla. El cerebro es un órgano como cualquier otro sentido, pero más superior y complejo. Podríamos calificarle de sentido de los sentidos porque a él refluyen las acciones de todos los demás. La fuerza que en él se interna, por uno o por otro sendero, se ve obligada a modular siguiendo las imposiciones estructurales de aquel órgano

adaptado a las que generalmente impone el Medio a todos los organismos. Una fuerza que modula es una fuerza que se desdobra cambiando de modalidad. Así es que, antes de internarse en el cerebro, las fuerzas que a él concurren por la vía de los sentidos externos, bien filtradas y depuradas en ellos, se ofrecen en un estado de substancia que ya es distinto al pasar por aquel tamiz llegando a las regiones esplendorosas del radio espiritual.

Facilitaremos la comprensión de estas verdades con ejemplos sencillísimos. Por medio de la lectura, no sólo se mueven y robustecen las ideas semejantes adquiridas, sino que se adquieren nuevas ideas, siendo el libro el que más enriquece el caudal de nuestros conocimientos. Leyendo en cualquiera de las páginas observamos como nos poseemos de ideas nuevas. ¿Y por qué? Por el fenómeno de la visión de cada palabra y de las oraciones que forman, unas combinadas con otras. Esta misma fuerza que opera la visión y cuya fuerza se desprende de las páginas del libro, se filtra y se depura pasando al través de los ojos, despojándose de todo elemento material inapto para llevar a cabo su transformación por ofrecer excesiva resistencia. Se interna en el cerebro y se convierte en forma y al cabo

en idea, correspondiéndose cada forma variada con cada idea distinta. El órgano operante se encarga de realizar este trabajo, más para esto es necesario que, previamente, se le ponga en aptitud para realizarlo, porque no sabiendo leer, las ideas no se producen aunque se vean las formas. ¿Qué indica esto? Que el fenómeno de la visión no se verifica en un medio tan interno como el fenómeno de la producción de las ideas y que las formas son las que modulan al penetrar por el cerebro no realizando su modulación o reversión cuando no penetran. Así tenemos que las palabras y oraciones de un libro pueden verlas lo mismo aquellos que saben leer que los que no saben. La diferencia estriba en que los primeros han ejercitado, por mucho tiempo, a su cerebro para que adquiriera aptitud orgánica y pueda realizar sus naturales funciones. En tal órgano la luz, o bien las formas, al internarse, ya pueden proseguir su giro de transformación o desdoblamiento conforme al módulo de origen.

IV

Necesaria es la aptitud previa del órgano, para que se efectúe la modulación de la sustancia hasta hacerse psíquica o radial. Aún

sabiendo leer, es preciso que las ideas del cerebro se hayan fijado en un libro escrito en el idioma que uno posee, porque de lo contrario ocurre exactamente lo mismo que si no se supiera leer. Las formas, en este caso como en aquel otro, al internarse en el cerebro, no realizan la modulación obligada. Hay que llevar a cabo una segunda adaptación si queremos enriquecer el conocimiento con las ideas que contiene el libro escrito en el ajeno idioma y esto se consigue empleando mucho tiempo en el aprendizaje. En una palabra: hay que hacer organismo.

No olvidando que la determinación en ideas concretas de la fuerza psíquica sólo puede obtenerse merced a su organismo de resistencia en combinación recíproca con el Medio, calcúlese por la variedad de las ideas, la prodigiosa red cerebral orgánica que debe contenerlas para evitar su confusión y dispersión. El cerebro es como un árbol cuyo ramaje se interna progresivamente en el Medio. Cada idea tiene su ramita. Si las ideas se mueven es porque también se mueven las ramas. Mover una idea, es mover una rama. Cuando se interna una fuerza luminosa, digamos una imagen o una forma en el cerebro, la modulación es recíproca. El cerebro la

obliga a modular y la forma modula sacando del cerebro, o sea del tronco del árbol, la substancia orgánica ó ramita que le corresponde. Así es como el ramaje se hace cada vez más copioso y así es también como se enriquece el conocimiento y toma desarrollo cerebral nuestro organismo.

Este deslinde que acabamos de hacer nos pone en posesión de otra verdad. Las fuerzas que entran por los sentidos sin excepción, efectúan su desdoblamiento siguiendo las líneas de dirección que ya posee nuestro organismo, virtualmente, en grado de aptitud que puede ser mayor o menor. Nosotros *ve-*
mos las imágenes porque las fuerzas penetrantes se convierten en elementos de idealidad que son suficientes para concretarlas en nuestra conciencia. Esas vías de conducción son comunes a todos los organismos; pero cuando queremos realizar con esos propios elementos de idealidad, organizaciones espirituales de mayor desarrollo y amplitud, tenemos que educar convenientemente a los órganos receptores. Esta función nos pertenece por completo. Un hombre puede educarse o no educarse, conforme a su voluntad. En el primer caso mejora su máquina. En el segundo la estanca. Por manera que se nos ha

concedido un cuerpo orgánico educable, hasta el punto de obligarle a que se elimine de las partes orgánicas innecesarias y adquiera otras nuevas, si hacen falta, según las necesidades que tenga el individuo. Por esta causa el organismo de cada ser, a partir de su génesis más primitiva o elemental, se ha desarrollado conforme a la voluntad. Obsérvase en todo caso el poder determinante del Medio y la sabiduría de Dios que en aquél reside, constituyendo sus obras con la colaboración imprescindible de todos los seres, haciendo intervenir, en ellas, la voluntad de cada uno. Para desarrollar los organismos les impone necesidades en el medio externo donde viven para que su voluntad se determine en actos que tiendan a la satisfacción de aquellas necesidades, determinándose de esta manera el desarrollo de los organismos, y para enaltecer al espíritu le impone Leyes de razón desde el Medio interno oculto en el fondo del Universo.

V

Por los hechos anteriores se observa que el alumbramiento de las imágenes estéticas tiene un origen divino. No proceden de la

Naturaleza ni de nosotros. Sólo el Yo pertenece al Hombre, como veremos, ampliamente confirmado, en nuestra «Teoría del conocimiento».

Por esta causa el Arte es el encanto de nuestra existencia y nos ofrece, además, el testimonio de que la Vida en el Universo, tiene dos ciclos: uno directo, que se desenvuelve por evolución, y pertenece a Dios, y otro inverso, que corresponde a los seres varios.

También nos enseña el Arte que cuanto existe se halla abarcado y comprendido en el Medio universal. Las almas todas se encuentran engarzadas al Espíritu de máxima radialidad, cuya substancia toma expresión o se revela en nuestros cerebros con intensidad variable, conforme al modo de ser orgánico de cada uno de ellos.

Así se explica que el ser estético nos produzca, siempre, una emoción de dicha inefable y pura, sirviendo, en muchas ocasiones, hasta de manto redentor que vela las fealdades que se producen por las pasiones bastardas que obscurecen y denigran a la noble personalidad humana. Así es como puede cantar el Poeta a la victoria de los guerreros, cubriendo con el manto de oro de la poesía, los estragos

y espantosas enormidades que se producen en el campo de batalla.

Repitamos aquí lo que ya digimos en otro capítulo. En el Teatro, los seres dramáticos, bien concebidos por el Autor y bien interpretados por el Actor, siempre nos producen emoción de dicha, aunque el asunto de la obra se eleve hasta el horror trágico. Este resulta siempre sublime sin causar sensación dolorosa en el ánimo del espectador quien vierte lágrimas sin sentir, dulcemente. No se angustia su corazón. No se excitan sus nervios. Si esto acontece ya puede afirmarse que aquellos personajes intangibles, aquellos seres estéticos, no son puros, no son exquisitos. Se hallan maleados o desnaturalizados por el Autor o por el Actor o por ambos a la vez.

Las corrientes de origen divino constituyen el hechizo de la Humanidad en formas estéticas; en dicha cuando se traducen en actos morales, y en vanagloria cuando se ofrecen en elevados juicios y serenos razonamientos. ¿Qué es el Hombre? Un medio para que Dios pueda revelarse haciendo valer su bienhechora influencia. Dios es el Genio universal. El Artista Supremo.

INDICE

	<u>Págs.</u>
CAPÍTULO I.—El Arte.	5
CAPÍTULO II.—El Artista	21
CAPÍTULO IV.—La Belleza	47
CAPÍTULO V.—La Expresión	71
CAPÍTULO VI.—El Sentimiento	87
CAPÍTULO VII.—La obra de Arte.	99
CAPÍTULO VIII.—Artistas intérpretes. El	
Actor.	123
CAPÍTULO IX. — Artistas intérpretes. El	
Músico	145
CAPÍTULO X.—Vida y realidad de los seres	
estéticos.	169
CAPÍTULO XI.—Alumbramiento de la ima-	
gen artística	197